

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCIELLI NOYA TOSO

**A ESCRITA COMO DESAPARECIMENTO NOS ROMANCES DE
ENRIQUE VILA-MATAS**

VITÓRIA
2016

FRANCIELLI NOYA TOSO

**A ESCRITA COMO DESAPARECIMENTO NOS ROMANCES DE
ENRIQUE VILA-MATAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

T714e Toso, Francielli Noya, 1992-
A escrita como desaparecimento nos romances de Enrique
Vila-Matas / Francielli Noya Toso. – 2016.
121 f.

Orientador: Fabíola Simão Padilha Trefzger.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Vila-Matas, Enrique, 1948-. Doutor Pasavento. 2.
Escritores espanhóis. 3. Subjetividade na literatura. I. Trefzger,
Fabíola Simão Padilha, 1968-. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 82

FRANCIELLI NOYA TOSO

A ESCRITA COMO DESAPARECIMENTO NOS ROMANCES DE ENRIQUE VILA-MATAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em ____ de Fevereiro de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof^a. Dr^a Maris Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro titular interno

Prof^a. Dr^a Andréia Penha Delmaschio
Instituto Federal do Espírito Santo
Membro titular externo

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro interno Suplente

Prof^a Dr^a Daise de Sousa Pimentel
Membro externo Suplente

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a colaboração daqueles que mantêm o *status* público da universidade onde iniciei minha formação acadêmica. Aos que lutam pela qualidade e gratuidade da universidade pública, aos que contribuem com impostos, sou grata, ainda, pela minha bolsa de iniciação científica e pela bolsa de mestrado. Em sendo assim, também agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES) pelo apoio financeiro.

A conclusão do mestrado é parte de um percurso que devo muito aos que o traçaram comigo: familiares, amigos, colegas de graduação que viraram amigos, professores, entidades estudantis, funcionários públicos.

Agradeço à minha orientadora, Dr^a Fabíola Simão Padilha Trefzger, cuja participação em minha formação acadêmica foi fundamental: com leituras desafiadoras, debates e olhar atento aos meus textos. A sua condução do grupo de pesquisa em ficção brasileira contemporânea teve uma grande influência sobre este texto. Por isso, também agradeço aos colegas Thiago e Bruno, que compuseram o grupo durante minha graduação.

Às amigas Bruna de Sousa Zen, Dóris Maria Carvalho Soares Felismino e Mariana Marise Leite, por colaborarem com as traduções aqui presentes.

À banca da qualificação e defesa de mestrado, Dr^a. Andréia Penha Delmaschio e Dr^a. Maria Mirtis Caser, pelas sugestões indispensáveis.

Aos meus pais, Isabel Cristina Noya Maciel e Francisco de Assis Toso.

À minha irmã, Danielle Noya Toso, por participar de todos os momentos.

Aos meus avós, Leonor Noya Maciel e Geraldo de Azevedo Maciel.

Aos meus tios, Ethel Leonor Noia Maciel, Francisco José Noia Maciel, Pedro Geraldo Noya Maciel, Rita de Cássia Noya Maciel e Silvio Romero Noya Maciel.

Às amigas Lorena Alves e Samine de Almeida Benfica.

A Wolmyr Aimberê Alcantara Filho, o instigador diário de minha crítica-criativa e de minha criatividade-crítica, agradeço pelo incentivo durante a elaboração deste trabalho.

“Do difícil uso da crítica. O crítico quase não lê. Nem sempre é falta de tempo; não pode ler, todo o seu desejo é escrever, e se simplifica, por vezes complicando, se elogia, se reprova, se se desembaraça apressadamente da simplicidade do livro substituindo-lhe a retidão de um juízo ou a afirmação benevolente da sua rica compreensão, é porque a impaciência o move, porque não podendo ler um livro, precisa de não ler vinte, trinta e muito mais, e porque esta não-leitura inumerável que por um lado o absorve, por outro o dispensa, convidando-o a passar sempre mais depressa de um livro a outro, de um livro que nunca leu a outro que julga já ter lido, a fim de chegar a esse momento em que, nada tendo lido de todos os livros, se defrontará talvez consigo próprio, na desocupação que lhe permitiria finalmente começar a ler, se desde há muito não se tivesse tornado por sua vez autor.”

Maurice Blanchot

RESUMO

O romance *Doutor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas, aparece no cenário contemporâneo como uma narrativa que intenta recuperar um lugar de destaque para a literatura. Seu narrador, um escritor veterano que busca o início da escrita, quando esta paradoxalmente desaparece, está circulando pelo mundo e registrando sua experiência num diário. Ele recorre à tradição literária e se constrói como um complexo personagem de papel que ora se desfaz de sua condição ficcional ora encarna o destino da literatura, que, para ele, é desaparecer. Considerando esses movimentos do narrador, esta dissertação propõe uma análise da prática autorreflexiva na prosa literária do escritor catalão Enrique Vila-Matas, com especial atenção para o romance *Doutor Pasavento* (2009). O ponto de partida teórico desta proposta se localiza no contexto de debate denominado por alguns estudiosos contemporâneos como “retorno do autor”, que coloca em questão os diversos procedimentos autorreferenciais em algumas narrativas mais recentes, ao mesmo tempo em que repensa o postulado da morte do autor. Tendo em vista os estudos contemporâneos voltados para a escrita de si em convergência com os pensamentos de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault, entre outros, esta pesquisa verifica como o texto de Vila-Matas, por meio de seus recursos metaficcional, dialoga com esses pensadores e demais textos da tradição filosófica e literária. Para tanto, esta investigação leva em conta como as estratégias autobiográficas foram apropriadas e deslocadas no romance em pauta, considerando uma época em que, diante do irrefreável avanço da atividade midiática, se tornou ainda mais problemático definir limites categóricos entre a realidade e a ficção. A questão em torno dos efeitos da atividade midiática sobre o sistema literário faz parte das reflexões dos narradores vila-matasianos, contribuindo para um dos temas obsessivos do autor catalão: o *desaparecimento*. Esse tema é discutido aqui a partir da lógica da visibilidade no cenário contemporâneo, que oferece diversos recursos para expor o sujeito. Dessa forma, a temática central do romance de Vila-Matas ganha uma abordagem paradoxal, ao considerar o jogo de aparecer/desaparecer na escrita literária em relação com as forças de exposição e apagamento oferecidas pelos aparatos midiáticos. O romance *O mal de Montano*

(2005), que participa junto com *Doutor Pasavento* (2009) de uma sequência conhecida como “tetralogía del autor”, também possui um espaço importante nesta dissertação, uma vez que investe numa encenação da subjetividade que vem a ser continuada em *Doutor Pasavento*, e, por isso, contribui para identificar os desdobramentos da prática autorreflexiva da prosa de Vila-Matas.

Palavras-chave: Enrique Vila-Matas. *Doutor Pasavento*. Escrita de si. Desaparecimento. Retorno do autor.

ABSTRACT

The novel *Doctor Pasavento*, written by Enrique Vila-Matas, appears in the contemporary scenery as a narrative that intends to regain a prominent position in the literature. Its narrator, a veteran writer searching for the beginning of the writing, when it paradoxically disappears, it is circulating around the world, registering its experiences in a diary. He resorts to the literary tradition and builds himself as a complex character made of paper that sometimes destroys its fictional condition and sometimes embodies the destiny of the literature, that, for him, it is to disappear. Considering the narrator's actions, this dissertation proposes an analysis of the self reflective practice in the literary prose of the writer Enrique Vila-Matas, with special attention to the novel *Doctor Pasavento* (2009). The theoretical starting point in this proposition is in the context of the discussion coined by some contemporary scholars as "the return of the author", which questions many self referential procedures in some recent narratives, and at the same time rethinking the premise of the death of the author. Taking into consideration the contemporary studies turned to the self writing in convergence with the thoughts of Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault, and others, this paper verifies how Vila-Matas' writing, through his meta fictional resources, discusses with those thinkers and other writings of the philosophical and literary tradition. This research takes into consideration how autobiographical strategies were taken and relocated in the said novel, considering a time where, before the unstoppable growth of the media activity, it has become even more problematic defining categorical boundaries between reality and fiction. The points around the effect of the activity towards the media on the literary system is part of the reflection of the vila-matasians narrators, contributing to one of the author's obsession: the *disappearance*. This theme is discussed here from the visibility logic in the contemporary scenery, which offers many resources to expose the subject. That way, the central theme of Vila-Matas' novel gets a paradoxical approach, when considering the appearing/disappearing game in the literary writing in relation with the forces of exposition and fading offered by the devices of the media. The novel *Montano's Malady* (2005), that joins along *Doctor Pasavento* (2009) in a sequence known as "tetralogía del autor", also has an important role in

this dissertation, once that it invests in the staging of the subjectivity that continues in *Doctor Pasavento* and, because of that, it contributes to the identification of the consequences of the self reflexive practice in Vila-Matas' prose.

Keywords: Enrique Vila-Matas. Self writing. Disappearing. *Doctor Pasavento*. The return of the author.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 ENRIQUE VILA-MATAS E MAURICE BLANCHOT: “ESCREVER PARA SE AUSENTAR”	22
3 O DESAPARECIMENTO DO AUTOR	46
4 O RETORNO DO AUTOR.....	58
4. 1 A autoficção.....	65
4.2 A contraface do desaparecimento: os autores em evidência e a lógica paradoxal da visibilidade	71
5 O DIÁRIO NO MAPA LITERÁRIO: O CASO DE MONTANO	98
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
7 REFERÊNCIAS.....	114

1 INTRODUÇÃO

Numa breve pesquisa, sem intenções totalizadoras, cuja metodologia se limita a lançar o nome próprio “Enrique Vila-Matas” no buscador virtual *Google*, já é possível constatar na primeira página uma biografia, quatro resenhas, um trabalho científico e dois *blogs* relacionados a esta palavra-chave. Ou mesmo quando se pesquisa por um dos romances do escritor, *Doutor Pasavento* (2009), por exemplo, ainda se verá outra gama de informações: além de livrarias de variadas nacionalidades anunciando a venda do livro, pode-se observar que pelo menos uma editora e uma revista acadêmica se batizaram de “Pasavento”, em admitida homenagem ao protagonista do romance.

Se há um *fator Borges*, como indica o título do livro de Allan Pauls¹ sobre Jorge Luis Borges, sem dúvidas, Vila-Matas, que dialoga em seus romances com os dois escritores argentinos, não fica muito atrás, com um *blog* divulgado em sua página oficial com o título *El factor V-M*². Apesar disso, assim como Borges, Vila-Matas não é escritor de grande público, havendo uma considerável euforia apenas no perímetro de um grupo restrito, que acompanha feiras de livros, mesa de escritores, programas televisivos de entrevistas a intelectuais, e que está muitas vezes ligado aos espaços universitários. Enfim, é um pequeno grupo que, por ter essa formação contínua pelos círculos acadêmicos, tem levado Vila-Matas a ter uma fama de “escritor para os seus pares”, “escritor de escritores” e “escritor para críticos”³.

Contudo, não é o pequeno público empolgado que acompanha a carreira do escritor que dá margem a esses epítetos, e sim o próprio conteúdo de suas narrativas, que pode exigir certa bagagem de referências por parte do leitor, deixando mais limitada a circunferência de leitores.

Os narradores dos romances de Enrique Vila-Matas são, em sua maioria, escritores e, por isso, se reportam com muita frequência à literatura, colocando-a como centro

¹ O livro de Allan Pauls é *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados* (2000).

² Cf. www.blogenriquevilamatas.com.

³ Esses epítetos serão mais esclarecidos no primeiro capítulo da dissertação.

de suas saídas metalinguísticas. Esses narradores são predominantemente reflexivos, e, quando põem a literatura como questão, em seguida, esse pensamento se desdobra numa reflexão sobre o sujeito, quando não sobre si mesmos. Nesse movimento, acabam inventando teses e defendendo posições, muitas vezes ambivalentes, de maneira que a narrativa já deixa mais ou menos indicado um caminho teórico para seu leitor e crítico, como se seus narradores estivessem propondo uma teoria acerca da literatura por meio da literatura.

Em entrevista, o próprio autor confessa: “eu não conheço melhor maneira de chegar a uma teoria do que escrevendo um romance. E que, mesmo no pior dos romances, existe uma teoria por trás do texto”⁴. Essa proposta de Vila-Matas é bem evidente no romance que o catapultou no cenário da literatura contemporânea, *Historia abreviada de la literatura portátil*, publicado na Espanha em 1985. Esse pequeno romance apresenta a história de uma sociedade secreta cujos integrantes - alguns personagens reais e outros fictícios - identificavam-se como *shandys*, em referência ao personagem Tristram Shandy, criado por Laurence Sterne em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1998). Com um tom evidentemente humorístico, o livro de Vila-Matas faz uma medida à literatura e à arte do século XX:

No fim do inverno de 1924, sobre o penhasco em que Nietzsche teve a intuição do eterno retorno, o escritor russo Andrei Biéli sofreu uma crise nervosa ao provar a irremediável elevação das lavas do superconsciente. Naquele mesmo dia e na mesma hora, não muito longe dali, o músico Edgar Varèse caía subitamente do cavalo quando, parodiando Apollinaire, fingia se preparar para ir à guerra. Acho que essas duas cenas foram os pilares sobre os quais se edificou a história da literatura portátil: uma história europeia nas origens e tão leve quanto a maleta-escritório com que Paul Morand percorria, em trens de luxo, a iluminada Europa noturna: o escritório móvel que inspirou a *boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, sem dúvida a mais genial tentativa de exaltar o portátil na arte. A caixa-valise de Duchamp, que continha reproduções em miniatura de todas as suas obras, não demorou para se transformar no emblema da literatura portátil e no símbolo em que se reconheceram os primeiros *shandys* (VILA-MATAS, 2011, p. 13).

Este trecho está na primeira página do romance e, como se pode notar, já expõe uma variedade de nomes conhecidos no meio intelectual, que no decorrer da

⁴ Cf. <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2012/07/03/1165/>.

narrativa serão personagens num enredo que parte do tom épico para o cômico. A partir da premissa da “literatura portátil”, o narrador faz a abertura para discutir o cânone literário, temática que se torna recorrente nos livros de Vila-Matas.

Apesar de ter publicado seis livros antes de *Historia abreviada de la literatura portátil*, foi a partir deste que Vila-Matas começou a ganhar um grande espaço no quadro dos escritores contemporâneos, publicando, desde então, com muita assiduidade, além de colecionar prêmios internacionais desde *El viaje vertical* (1999). Depois do livro de contos *Suicídios Ejemplares* (1991), tem publicado pelo menos um livro por ano, o que dá uma conta de mais de trinta livros publicados. No Brasil, já foram traduzidos pela editora Cosac Naify: *A viagem vertical* (2004), *Bartleby e companhia* (2004), *O mal de Montano* (2005), *Paris não tem fim* (2007), *Suicídios exemplares* (2009), *Doutor Pasavento* (2010), *História abreviada da literatura portátil* (2011), *Dublinesca* (2011), *Ar de Dylan* (2012) e *Não há lugar para a lógica em Kassel* (2015).

Desses livros publicados no Brasil, há um conjunto de quatro romances que ficou conhecido como “la tetralogia del autor”: *Bartleby e companhia*, *O mal de Montano*, *Paris não tem fim* e *Doutor Pasavento*. Dois deles, por se aprofundarem na crítica ao sujeito autoral, foram selecionados para uma leitura mais atenciosa, nesta dissertação: *O mal de Montano* e *Doutor Pasavento*. Ambos se inserem na proposta de “romance como teoria”, que também é o caso dos outros que compõem a sequência da tetralogia. Os quatro romances têm em comum a preocupação com o destino da literatura, por isso se comunicam com temas nostálgicos, como os *topoi* da morte e do fim, a angústia da obra e a reverência à tradição. Seus narradores são autodiegéticos, todos escritores com inclinação para a negação.

Certas coincidências entre esses narradores e o seu autor fazem com que os romances se configurem dentro de uma tendência contemporânea de *escritas de si*, que é um dos interesses de estudo desta dissertação. Apesar de a autorreflexão, num primeiro momento, estar ligada ao narcisismo, à marca de um individualismo contemporâneo, “é verdade que toda contemplação da própria vida está inserida

numa trama de relações sociais, e, portanto, todo relato autobiográfico remete a ‘um para além de si mesmo’ (KLINGER, 2007, p. 21).

Desde os anos 1970, com os estudos de Philippe Lejeune (2008)⁵ sobre escritas biográficas, a publicação do romance *Fils*, de Serge Doubrovski⁶ e dos fragmentos autobiográficos de Roland Barthes organizados em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), assistimos a um crescente interesse da crítica literária pela presença problemática da primeira pessoa na contemporaneidade, que tem contribuído para uma tendência convencionalmente chamada por alguns críticos de “retorno do autor”. Parte desses estudiosos, como Leornor Arfuch (2010) e Diana Klinger (2012), compreende este quadro como sintomático de um clima de época, localizado num contexto de constante atividade midiática que oferece os mais variáveis subsídios para a produção de subjetividades.

O avanço irrefreável da midiatização ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência, contribuindo para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip* – e mais recentemente do *reality show* – à política, excede todo limite de visibilidade. (ARFUCH, 2010, p. 37)

Tendo em vista esse cenário, Arfuch recupera uma terminologia de Lejeune (2008), “espaço biográfico”, para traçar relações entre diversos gêneros que têm circulado pela contemporaneidade como narrativas vivenciais: “entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do *show – talk show, reality show...*” (ARFUCH, 2010, p. 15). No entanto, Arfuch vai

⁵ Philippe Lejeune é considerado um precursor, na França, dos estudos sobre (auto)biografia, a partir de seu polêmico trabalho *O pacto autobiográfico* (2008), que rendeu muitas discussões. Isso porque ele propunha um pacto de verdade entre o autor de autobiografia e o leitor. Com uma abordagem que, posteriormente, o próprio Lejeune considerou formalista, seu livro não reconhecia uma coincidência onomástica entre o autor e o narrador-personagem numa narrativa de teor ficcional porque isso quebraria o pacto de verdade.

⁶ Doubrovski escreveu *Fils* como um contraponto criativo ao trabalho de Lejeune, afirmando, na época, que lançava um novo gênero, a autoficção. A partir dessa criação, Doubrovski argumentou que dava espaço para o reconhecimento de uma coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem numa obra ficcional. Em seu romance, se embaralhavam informações biográficas com elementos ficcionais, mas numa construção narrativa que se afastava de certo tom épico das autobiografias, num movimento que seu autor julgou característico das narrativas pós-modernas: “fragmentação formal, ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si” (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

além de Lejeune, ao discutir o espaço biográfico não como a abrangência de todas as formas biográficas, mas como lugar da articulação de múltiplos gêneros e formas de narrar o eu, abordando essas narrativas, portanto, na dimensão da *intertextualidade* e da *interdiscursividade*. Isso significa explorar a comunicação que as escritas de si estabelecem com outros tantos textos e gêneros.

O retorno do autor, hipótese de Hal Foster (2001), tem sido discutido num movimento de revisão da morte do sujeito e da morte do autor que foram postuladas no campo da antropologia e no campo dos estudos literários, no século XX, principalmente, por Michel Foucault e Roland Barthes. Dessa forma, os textos desses dois pensadores, basicamente “O que é um autor?” (1969) e “A morte do autor” (1968), têm sido frequentemente retomados para se repensar como se apresenta, na atualidade, a relação entre escrita e subjetividade, isto é, depois da virada pós-estruturalista. Contudo, este retorno de que tanto se fala não é do paradigma do autor como fonte criadora e controladora do texto, que Barthes radicalmente combateu, mas o autor como instância embaralhadora do “arranjo indecível entre vida e ficção, experiência real, do autor, e a composição distanciada de papéis, personagens-tipo” (AZEVEDO, 2007, p. 133).

O próprio Roland Barthes (2005), aproximadamente dez anos depois do seu famoso ensaio, comenta em seu último curso no *Collège de France*, sobre o que observou como a “volta do autor”, citando “A morte do autor” como parte de um período ativo do estruturalismo, quando era importante recalcar o sujeito em prol da autonomia do texto literário; mas que, depois disso, se assiste a um novo momento, em que se instala “a volta da curiosidade, a volta do autor” (BARTHES, 2005, v. 2, p. 168). Barthes (2005) ainda conta como se deu a sua virada para o autor, admitindo a própria curiosidade pela vida de escritores da literatura francesa, entre eles André Gide e Marcel Proust, que ocupam um espaço considerável no meio das referências separadas para o curso.

Sobre o problema da Vida em relação à Obra, Barthes aponta um caminho que é também o alimento de sua curiosidade sobre o autor e que vem a ser o foco deste trabalho: Os romances do escritor catalão Enrique Vila-Matas dialogam diretamente com esse cenário da crítica e produção literárias, que surgiu no fim dos anos 1970, à

medida que suas narrativas incorporam a forma do diário e/ou de notas fingidamente despretensiosas, deixando a impressão de uma preparação para a obra, o que é uma forte ressonância do último curso de Barthes, que foi publicado no formato de notas e com o título *A preparação do romance* (2005).

Rivalidade, conflito entre o Mundo (a Vida) e a Obra: uma derivação, uma solução dialética é possível, que indicarei a título digressivo: é, para o escritor, fazer de sua vida uma Obra, sua Obra; a forma imediata (sem mediações) dessa solução é evidentemente o *diário*. (BARTHES, 2005, v. 2, p. 165)

Vila-Matas é um escritor contemporâneo; e contemporâneo de Barthes. A definição de contemporâneo que aqui se adota é aquela elaborada por Giorgio Agamben, que a pensa a partir de uma afirmação de Barthes sobre o acerto de contas de Nietzsche com o seu tempo: “o contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58). A partir disso, Agamben entende a contemporaneidade como uma relação do sujeito com o presente que é de adesão e distanciamento. Em seguida, desdobrando seu pensamento, o filósofo italiano propõe que o “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar em seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Vila-Matas, ao trazer a questão do desaparecimento e resgatar autores que em outro momento se envolveram com esse tema, acaba travando um embate anacrônico com o seu tempo, isto é, uma relação de adesão e distanciamento. Isso ocorre sobretudo quando, tendo em vista um retorno problemático do autor na contemporaneidade, joga com as estratégias de construção da primeira pessoa em seus textos, não reforçando a cultura da exposição, mas desmascarando performativamente os processos de constituição da subjetividade. A posição de Vila-Matas é palpável no constante questionamento da ficcionalização de si que parte justamente do duplo movimento de morte e retorno, desaparecimento e aparição na escrita.

A pergunta que move aqui a leitura dos livros de Vila-Matas, ainda que venha a se bifurcar em muitas outras, baseia-se numa atualização da aporia foucaultiana: de que modo algo como um sujeito, um autor, pode estar presente no romance contemporâneo? É uma aporia se for considerada a constituição ambivalente de

toda linguagem, que, após a crítica filosófica do sujeito e a ruptura com o estatuto da representação, menos revela um objeto do que distorce sua imagem; e, ainda, permanece como aporia, se for considerado o atual contexto de atividade midiática, cujo poder de exposição de imagens públicas é uma via de mão dupla, uma vez que, de um lado, promove a criação de narrativas narcisistas em quantidades estratosféricas nos meios de comunicação, por outro lado, a maioria delas saem artificializadas, não apenas por conta da insuficiência da linguagem, mas, principalmente, porque passam a ideia de um “espetáculo do eu”.

Desta forma, serão levadas em conta, para a condução da questão deste estudo, as próprias pistas argumentativas dos romances, acompanhadas de aproximações e contrapontos com narrativas latino-americanas, especialmente as brasileiras.

Para iniciar a leitura dos romances de Vila-Matas, é tomada como base a noção de *silêncio*, na esteira de Maurice Blanchot, para discutir o problema enfrentado pelo personagem escritor de *Doutor Pasavento*, que se encontra numa tensão entre aparecer e desaparecer no espaço literário e no espaço social. O pensamento de Blanchot é discutido a partir de alguns trechos emprestados dos diários de Kafka, fonte que Vila-Matas também cita em seus romances.

O segundo e o terceiro capítulos da dissertação têm uma linha teórica voltada para uma história mais recente da autoria na crítica literária, abarcando as reflexões de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben. Os textos mais visitados desses teóricos, durante a pesquisa bibliográfica, circunscrevem-se no contexto de “morte e retorno do autor”, com importantes contribuições para se pensar hoje a categoria do autor e do sujeito. O segundo capítulo, especificamente, concentra-se na discussão dos textos de Roland Barthes e Michel Foucault que se intitulam respectivamente “A morte do autor” e “O que é um autor?”, quando ambos os pensadores propuseram o apagamento da categoria do autor. Algumas implicações em torno desse movimento serão postas em discussão.

Já o terceiro capítulo, dando continuidade ao debate do segundo, passa ao contexto contemporâneo que se convencionou chamar de “retorno do autor”, quando a figura autoral tem sido colocada em evidência. Nesse capítulo, são discutidos alguns

textos críticos de estudiosos latino-americanos que retomaram as contribuições de Barthes e Foucault e, assim, ampliaram a discussão em torno do sujeito, do autor e das escritas de si. No terceiro capítulo, portanto, o romance *Doutor Pasavento* é analisado levando em conta o diálogo estabelecido pelo narrador com as teorias literárias do século XX, especialmente com as de Blanchot, mas também, de forma menos explícita, com as de Barthes e Foucault. A partir disso, é colocado em questão o paradoxo da presença/ausência do autor em algumas narrativas contemporâneas, considerando ainda esse paradoxo no âmbito externo à literatura, mas que tem efeitos sobre ela, isto é, no espaço midiático.

O romance supracitado tem especial atenção devido à saga do seu protagonista, o escritor Andres Pasavento, que, entrando em conflito com a exposição midiática, encarna diversas contradições filosóficas para dar conta de seu ofício, de maneira que permite uma problematização do sistema literário na contemporaneidade.

No quarto capítulo, entra em cena outro romance de Vila-Matas, *O mal de Montano*, que foi publicado antes de *Doutor Pasavento*. Esse capítulo, atento ao diálogo da narrativa contemporânea com a tradição cervantina, propõe uma leitura do romance como diário fictício, considerando o jogo de reversão dos gêneros que o narrador realiza – isto é, quando o romance se revela como diário e quando o diário se revela como romance. A análise desse jogo é aproximada à própria dificuldade, ainda presente, de distinguir a ficção em relação com o real, sobretudo quando o autor coloca-se como mais uma personagem de seu livro. Assim, o romance-diário sugere uma leitura autoficcional, que é deslindada a partir dos elementos autorreferenciais presentes no texto.

Dessa maneira, é observada como a narrativa *O mal de Montano* relaciona a primeira pessoa ao jogo da presença/ausência do autor. A observação é realizada a partir da análise do efeito de alguns recursos da tradição literária utilizados pelo autor, sobretudo os que estão presentes na formação do romance moderno, como a metaficção e a incorporação ambígua de diversos gêneros. Algumas questões que colocam em xeque o estatuto literário do diário são discutidas, retomando as

reflexões de Blanchot e de Barthes para se repensar até que ponto ainda aproximam-se os conceitos de morte e escrita nas narrativas de si.

2 ENRIQUE VILA-MATAS E MAURICE BLANCHOT: “ESCREVER PARA SE AUSENTAR”

“De onde vem sua paixão por desaparecer?”, esta é uma pergunta lançada do alto da torre de Montaigne ao escritor Pasavento, personagem de Enrique Vila-Matas, que, a partir dela, se sente desafiado a tramar a própria desapareição. A pergunta reserva um ar de mistério, uma vez que seu locutor é identificado apenas como “um amigo”, permanecendo anônimo até o fim da narrativa.

O filósofo Maurice Blanchot - também escritor - seria o receptor ideal desta questão, que talvez a receberia menos como provocação e mais como curiosidade de um leitor. Além de filósofo e escritor, Blanchot ainda foi reconhecido como jornalista, ensaísta e crítico literário, cujas ideias tiveram grande influência sobre trabalhos de estudiosos como Georges Bataille, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, dentre outros que colocaram a literatura como questão.

Blanchot, apesar de presente nas reflexões desses pensadores, atravessou o século XX realizando raríssimas aparições públicas, mal comparecendo a entrevistas e palestras, nem mesmo se deixando fotografar, quase que encarnando a provocação feita a Pasavento, como se desejasse colocar à prova sua teoria do apagamento, que aqui será discutida. Entre os parcos dados biográficos, ele nos deixa uma breve e enigmática declaração, que está registrada como epígrafe em *O livro por vir* (2013): “Maurice Blanchot, romancista e crítico, nasceu em 1907. Sua vida foi inteiramente dedicada à literatura e ao silêncio que lhe é próprio”.

A atividade de escrita para Blanchot, como sugerido na citação, está ligada ao silêncio e ao desvanecimento do ser que escreve – o que, em primeiro momento, parece uma manifestação contra a primazia do sujeito em favor da transcendência da linguagem; mas que, na verdade, não é um pensamento que leva a esse tipo de lógica, conforme muitos entenderam, porque, nos escritos de Blanchot, o desaparecimento se constituirá num paradoxo em que a própria linguagem deve se silenciar. Nas palavras de Blanchot:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo, de uma certa maneira, impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno sensível, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve (BLANCHOT, 2011a, p. 18).

Daí se pode apontar o movimento pelo qual a linguagem, na perspectiva de Blanchot, deve encarnar o silêncio para se realizar. A literatura, como linguagem, por sua vez, não escapa desse “destino”. É o que já sinaliza a declaração autobiográfica, ao fundir na mesma informação sujeito e literatura.

Blanchot, no livro que, com muito receio, pode ser considerado teórico-crítico⁷, *O espaço literário* (2011a), discute a literatura por esse prisma. No primeiro capítulo, traz à tona o “ato só de escrever”, do qual Mallarmé afirmou sofrer “sintomas deveras inquietantes” (MALLARMÉ *apud* BLANCHOT, 2011a, p. 31) que o levaram à descoberta de um “duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, essencial acolá” (*idem*). Blanchot vai se apropriar dessa separação para distinguir a *linguagem comum* e a *linguagem literária*, discussão que é desenvolvida inicialmente no texto “Linguagem da ficção”, que está presente em outro livro, *A parte do fogo* (2011b).

Dessa distinção, ele destaca, contudo, o *silêncio*, elemento que perpassa toda sua obra crítica e literária. A fala em estado bruto é identificada como a fala usual, utilitária, comum, quando a linguagem cotidiana dá a ilusão de presentificar o objeto, e, por isso, se *cala* enquanto ser da linguagem para que os seres falem; ao passo que a fala essencial tem um fim em si mesma, não servindo ao objeto nem tendo a iniciativa de designar ou dar voz a alguém, de maneira que *cala* o sujeito e ausenta

⁷ Apesar de haver estudiosos (cf: Pimentel [2012]; Gomes [2011]) que enquadrem *O espaço literário* na corrente pós-estruturalista, com a justificativa de que teoriza em torno da palavra e da polivalência da narrativa, descolado da pretensão de encontrar a verdade sobre o mundo, Blanchot adota em sua escrita uma dicção poética e vertiginosa que se transforma em argumento, haja vista sua preferência pela forma do ensaio e também a sua atuação como jornalista e escritor, que influenciaram seus textos sobre literatura. Desta forma, o receio em considerá-lo teórico passa também pelo seu discurso antidogmático num ritmo que prevalece a exposição.

o objeto pertencente ao mundo. A linguagem da literatura se encontraria na fala essencial.

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda sua importância; torna-se essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial (BLANCHOT, 2011a, p. 35).

É preciso ressaltar que apesar de a fala em estado bruto se relacionar diretamente com a realidade das coisas, por se fazer de ferramenta, e com isso dar o efeito de nos sentirmos no mundo, ela “nada tem de brutal. O que ela representa não está presente” (*idem*, p. 36), pois “nada mais estranho para a árvore do que a palavra árvore” (*ibidem*). Ainda que a fala essencial seja seu oposto em relação ao caráter funcional, quanto ao caráter silencioso,

[...] o mesmo pode ser dito a respeito da fala confiada à pesquisa do poeta, essa linguagem cuja força reside toda em não ser, toda glória em evocar, na sua própria ausência, a ausência do todo: linguagem do irreal, fictícia, e que nos entrega à ficção, ela provém do silêncio e ao silêncio retorna (BLANCHOT, *idem*, p. 32).

De forma que não só o corpo que escreve é convidado a desaparecer, mas também o objeto que a palavra tenta representar, com a ressalva de que na linguagem essencial a palavra não pretende mais representar, e, sim, criar o objeto, num espaço que se coloca como “um outro de todo o mundo”. O objeto no espaço literário, então, não é o objeto da realidade de nosso mundo, porque aquele desvanece para dar lugar a outro objeto, que também tem sua consistência, a consistência de imagem. A possibilidade da criação a partir da negação, materializando um livro, é o que faz para Blanchot o espaço literário, na dimensão do espaço imaginário.

Acerca da constituição do espaço imaginário em relação com o real, Blanchot mesmo afirma:

O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no

mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada (BLANCHOT, 2011b, p. 325).

Portanto, o pensamento *não-pensamento* de Blanchot parte desses paradoxos da escrita fundada no silêncio, o silêncio nas palavras, o silêncio no mundo, de maneira que as palavras-chave de seus textos variam entre “silêncio”, “palavra”, “imagem”, “ausência”, “solidão”, “morte”, “desaparecimento”, “impossibilidade”, “negação”, “tudo” e “nada”. Esse vocabulário, entretanto, não é gerido na forma de uma negação dialética, mas na forma de uma colocação da linguagem para fora de si mesma: um discurso que é a sua própria negação, de acordo com Michel Foucault, para ser sempre recomeço, origem.

Essa forma revela, portanto, uma reflexão que se materializa a partir do paradoxo, que começa no silêncio e retorna à sua origem para ser sempre a realização que pressupõe a irrealização, exigência que, como apresentado, se faz também na linguagem da ficção.

Em busca de uma impessoalidade na escritura moderna, Blanchot vai dar à fala o lugar do neutro, em que a linguagem ora se impõe, ora se apaga, numa impossibilidade de fixação: “Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti, jamais te interpelo. (...) é que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela” (BLANCHOT, 2011, p. 47). Aí se verifica a impossibilidade do silêncio total, assim como da morte e do desaparecimento totais, porque “essa fala é essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma. Ela designa o de fora infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala” (*ibidem*).

Tatiana Salem Levy, ao estudar o *fora* em Blanchot, reforça que este movimento do real para o imaginário não implica uma separação de tempos, pois um é contemporâneo do outro. Não se trata, portanto, de uma separação radical e temporal de mundos, como se primeiro viesse o real e depois o imaginário, porque

“não se está com isso querendo afirmar que sejam meras cópias de algo original” (LEVY, 2011, p. 28), pelo contrário, um é duplo do outro, na forma de um desdobramento.

Em sendo assim, a característica da imagem seria “a de afirmar as coisas em sua desapareição, a de tornar presente a ausência que a funda” (*idem*, p. 29). Levy (2011) destaca, ainda do pensamento de Blanchot, que a literatura permite a experiência do real a partir da irreabilidade da ficção, justamente porque não se constrói num espaço exterior ao mundo, ela seria o próprio fora, um não lugar sem interior oculto, como o deserto, noção topológica que Blanchot apropria da tradição judaica e sobre a qual diz em *O livro por vir*: “o deserto ainda não é o tempo nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Aí apenas se pode errar, tempo sem passado, sem presente. Terra nua onde o homem nunca está presente, mas sempre fora. O deserto é esse fora onde não se pode permanecer, pois estar aí é sempre já estar fora” (BLANCHOT, 2013, p. 88).

Dessa forma, no espaço literário proposto por Blanchot, há um rompimento com certa concepção de sujeito como unidade racional, pois este se perde, já que a possibilidade da literatura insinua esse movimento de errância, para fora das leis, da burocracia, das hierarquias. “Desdobrar-se, substituir a intimidade do sujeito pelo fora da linguagem, eis o projeto moderno de literatura” (LEVY, 2011, p. 30).

A respeito da noção de fora, Michel Foucault (2001), em ensaio sobre as obras de Blanchot, a que intitulou “O pensamento do exterior”, chama a atenção para a construção de um espaço invisível a partir da exteriorização da linguagem, que estaria se manifestando na literatura que surge a partir da segunda metade do século XIX – a que se produziu à revelia da dinastia da representação, como a de Marquês de Sade, Hölderlin e Artaud:

Esse singular modo de ser do discurso – retorno ao vazio equívoco do desfecho e da origem – definiu, sem dúvida, o lugar-comum aos “romances” ou “narrativas” de Blanchot e à sua “crítica”. A partir do momento, efetivamente, em que o discurso para de seguir a tendência de um pensamento que se interioriza e, dirigindo-se ao próprio ser da linguagem, devolve o pensamento para o exterior, ele é também e de uma só vez: narrativa meticulosa de experiências, de encontros, de signos improváveis – linguagem sobre o exterior de qualquer linguagem, falas na vertente

invisível das palavras; e atenção para o que da linguagem já existe , já foi dito, impresso, manifesto – escuta não tanto do que se pronunciou nele , mas do vazio que circula entre suas palavras , do murmúrio que não cessa de desfazê-lo, discurso sobre o não-discurso de qualquer linguagem , ficção do espaço invisível em que ele aparece (FOUCAULT, 2001, p. 226).

Para sair da noção de pensamento como ordem do interior, Foucault inicia esse ensaio analisando as possibilidades de desdobramentos do *ser da linguagem* dentro da expressão “Eu falo” em contraponto com o paradoxo do “eu minto”, que, além disso, vai também se distanciar da premissa iluminista “Eu penso”, cuja reflexão, de acordo com Foucault, sempre conduz para uma interioridade. O ser da linguagem corresponde à “fala da fala”, eclodido de um espaço neutro que transparece no vazio deixado pelo desaparecimento do sujeito e pelo silêncio do enunciado.

Em que extrema delicadeza, em que agudeza singular e sutil se recolheria uma linguagem que quisesse se refazer na forma despojada do “eu falo”? A menos justamente que o vazio em que se manifesta a debilidade sem conteúdo do “eu falo” seja uma abertura absoluta por onde a linguagem pode se expandir infinitamente, enquanto o sujeito – o “eu” que fala – se despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu. Se, de fato, a linguagem só tem seu lugar na soberania solitária do “eu falo”, por direito nada pode limitá-la – nem aquele a quem ela se dirige, nem a verdade do que ela diz, nem os valores ou os sistemas representativos que ela utiliza; em suma, não é mais discurso e comunicação de um sentido , mas exposição da linguagem em seu ser bruto , pura exterioridade manifesta; e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso (aquele que o mantém , que através dele afirma e julga , nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito), quanto à inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem (FOUCAULT, 2001, p. 220).

Essa literatura que se coloca para fora de si mesma “numa expansão infinita”, no entanto, não é uma manifestação afirmativa da linguagem, em que esta se colocaria sempre mais evidente, justamente porque este movimento de sobreposição, de transcendência da linguagem, por sua vez, leva ao movimento que se volta para o próprio interior, o que não parece ser a proposta de Foucault na esteira de Blanchot. Ao observar os ensaios e a ficção blanchotiana em relação com outros autores franceses, Foucault encara a literatura como uma linguagem que não é de ninguém e que se anula.

Assim, a paciência reflexiva, sempre voltada para fora dela mesma, e a ficção que se anula no vazio em que ela deslinda suas formas se entrecruzam para formar um discurso que aparece sem conclusão e sem

imagem, sem verdade nem teatro, sem prova, sem máscara, sem afirmação, livre de centro, apátrida e que constitui seu próprio espaço como o exterior na direção do qual, fora do qual ele fala (FOUCAULT, 2001, p. 226).

Dessa forma, não se trata de anular completamente a reflexão, embora alguma anulação esteja envolvida no “eu falo”. A ideia de Foucault parece se encaminhar para uma transformação da reflexão, que deve se desfazer do autor enquanto proprietário da verdade para se tornar o pensamento fora da subjetividade.

Blanchot, antes de publicar *O espaço literário* (2011a), levanta uma questão que já antecipa a ligação da literatura com o silêncio: “como a literatura é possível?” Esta interrogação que soa interpelativa estampou como título um pequeno livro publicado na sua juventude, no contexto da Segunda Guerra, quase vinte anos antes da publicação da compilação de ensaios *O livro por vir* (2013). A partir dessa pergunta, Blanchot comenta o texto de Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres* (1990).

Uma das versões da crítica de Blanchot a este livro está incluída como capítulo no livro *A parte do fogo* (2011b), com o título “O mistério nas letras”. Giorgio Agamben⁸

⁸ Giorgio Agamben faz sua fala em documentário sobre Maurice Blanchot, dirigido por Hugo Santiago, que tem testemunhos de outros filósofos, como Emmanuel Levinas e Jacques Derrida. A fala de Agamben, em francês, está legendada para o português por Bernardo Bento: “Qual é o problema de Blanchot no momento em que escreve os textos de *A parte do fogo*, que aparece em 1949, *Lautremont* e *Sade*, até o *O espaço literário*? Parece-me simples. Seu tema é: “como a literatura é possível?” Não é “o que é a literatura?”, questão banal. É antes: “como a literatura é possível”, questão bem mais interessante. Por que esta questão? Antelme publicou seu testemunho *A espécie humana*, livro que seria muito importante para Blanchot, em 1947. No mesmo ano, aparece na Itália o testemunho de Primo Levi, *É isto um homem?*, que Blanchot, por certo, não conhecia na época. “Literatura e o direito à morte”, texto final de *A parte do fogo*, surge na revista *Crítica*, meses depois. Ora, nem neste texto, nem no livro que citei existe a menor referência a Auschwitz, nenhuma. Contudo creio que esses textos são de algum modo a resposta a Auschwitz. Não quero dizer que isso é um projeto consciente de Blanchot: não, mas era o sentido do problema que ele via: como vamos tornar possível a literatura depois de Auschwitz, depois de tudo que se passou? Possível naturalmente para Maurice Blanchot, em pessoa, isto é, alguém que vinha de uma cultura de direita e tinha de enfrentar os campos. Como Blanchot vai reagir? Se digo que esses textos são uma resposta a Auschwitz, é que ele executa uma manipulação sobre a morte. Ele transcende à morte, reformula-a numa impossibilidade de morrer, desta dificuldade ele vai criar o espaço da literatura (...) Diante da morte sem fim dos campos, Blanchot fixa a literatura na impossibilidade de morrer. Acontece que nesse desastre sem fim, toda a literatura francesa, ou parte dela, uma parte consistente, achou seu espaço depois de Blanchot. Será que Blanchot fez bem? Será que Auschwitz não teria tornado inútil o próprio conceito da morte?” (MAURICE... 1998, 22 min).

induz que essa pergunta e os vários ensaios que tentarão respondê-la, como “Literatura e o direito à morte”, poderiam dar conta, ainda que sem citar, de uma inquietação levantada por Theodor Adorno, para quem não seria mais possível haver poesia depois de Auschwitz⁹.

A respeito da relação de Blanchot com esse episódio da história, Peter Pál Pelbart menciona o impacto que teve sobre o crítico francês a obra de Robert Antelme, sobrevivente do holocausto que relatou a própria experiência no campo de concentração, deixando incontornável para os intelectuais do pós-guerra a questão ética. Segundo Pelbart (2007), perante o pavor de tudo que se assemelhe ao que foi visto nos campos, Blanchot extrai de Antelme um imperativo categórico para o pensamento, como se citasse Adorno: “Pensa e age de tal maneira que Auschwitz não se repita jamais” (BLANCHOT *apud* QUEIROZ *et al*, 2007, p. 68).

Pelbart (2007) ainda destaca que Blanchot via no nomadismo do povo judeu uma cultura de resistência: “O exílio, a dispersão, a separação, a errância, esse movimento incessante de desterro que os caracteriza, e que o ocidente não soube acolher, não constitui privação de nada, mas uma relação positiva com a exterioridade” (*idem*). Essa observação de Pelbart pode levar à hipótese de que tais características da cultura judaica admiradas por Blanchot tenham influenciado suas reflexões sobre o “ato só de escrever”, principalmente a respeito do lugar exterior a que se dirige a literatura quando se coloca para fora do poder, nas imediações do “outro de todo o mundo”.

Tendo em vista essa questão ética em torno do terror, como a literatura é possível? Para chegar a uma colocação próxima de uma resposta, além de recorrer muitas vezes ao poeta Mallarmé, Blanchot também encontrará em Franz Kafka a

⁹ Theodor Adorno foi um importante ensaísta da Escola Crítica, juntamente com Max Horkheimer e Walter Benjamin. Este grupo testemunhou à invectiva nazista na Segunda Guerra e escreveu ensaios em torno desse contexto. Em “Crítica cultural e sociedade”, publicado em 1951, já no pós-guerra, Adorno, a partir do método dialético e levando em conta o totalitarismo, fala sobre a responsabilidade da crítica à cultura, deixando, no entanto, o crítico cultural num beco sem saída: “A crítica cultural encontra-se diante de seu último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 2001, p. 26).

possibilidade da literatura, porque Kafka, desajustado no seu raio de ação, seja no campo familiar, seja no do trabalho ou no dos estudos, desde a juventude declara que só pode ser salvo pela literatura, única atividade em que encontra vocação e alguma satisfação, mesmo que passageira. Lamentando constantemente aos amigos, por meio de cartas, a falta de tempo para escrever, Kafka entretanto escreverá até a morte. Apesar dessa obstinação em escrever, a partir de 1914, o próprio escritor rejeitará suas narrativas, porque, diante dos contratempos do trabalho comercial, não conseguiu se dedicar a elas o quanto desejava, considerando, por isso, que todas estão fragmentadas, nenhuma completa.

Do ponto de vista da literatura, o meu destino é muito simples. O sentido que me leva a representar os devaneios da minha vida interior repeliu tudo o mais para a esfera do acessório, e tudo isso definhou terrivelmente, não para de definhar. Nenhuma outra coisa poderá jamais satisfazer-me. Mas, agora, a minha força de representação escapa a todos os cálculos; talvez minha força de representação tenha desaparecido para sempre; talvez ainda retorne um dia; as circunstâncias de minha vida não lhe são naturalmente favoráveis (KAFKA *apud* BLANCHOT, 2011a, p. 64).

Acerca dessas manifestações nos diários de Kafka, Blanchot analisará, sobretudo, a forma como o escritor encontrou outro mundo, o mundo da arte, do fora, e como se sente enquanto cidadão desse outro mundo:

Pelo menos, não se cometerão, sem dúvida, erros exteriores ao dizer que, embora a confiança nos poderes da arte tenha, com frequência, continuado grande, sua confiança nos próprios poderes, postos sempre e cada vez mais à prova, esclarece-o sobre essa prova, sobre a sua exigência, esclarece-o, sobretudo, sobre o que ele próprio exige da arte: não mais dar a sua pessoa realidade e coerência, isto é, salvá-lo da loucura, mas salvá-lo da perdição, e quando Kafka pressentir que, banido deste mundo real, ele talvez já seja cidadão de um outro mundo onde tem que lutar não somente por si mesmo mas também por esse outro mundo, então escrever apresentar-se-lhe-á apenas como um meio de luta, ora decepcionante, ora maravilhoso, que ele pode perder sem tudo perder (BLANCHOT, 2011a, p. 63).

Em confronto direto com a mesquinhez do trabalho burocrático e em conflito extenuante com o pai e com as mulheres – como demonstram seus noivados nunca concluídos –, Kafka fica doente em 1917. Blanchot analisa as cartas que Kafka escreveu aos amigos neste momento, quando expõe seu sentimento de desamparo no mundo, sua relação às vezes contraditória com a religião e com a literatura – o

judaísmo e o ofício do escritor. São destacadas as posições sionistas e antissionistas de Kafka, que vê com bons olhos o sionismo para os outros, mas não para si, que seria banido de um lugar fixo e sagrado, para ser relegado ao deserto.

Naturalmente, hoje, não posso julgá-lo [o pai] tão claramente, pois agora já sou cidadão nesse outro mundo que tem com o mundo habitual a mesma relação do deserto com as terras cultivadas (durante quarenta anos vaguei fora de Canaã), e é como estrangeiro que olho para trás; sem dúvida nesse outro mundo, não sou eu também o menor e o mais ansioso (KAFKA *apud* BLANCHOT, 2011a, p. 66).

Kafka, portanto, expressa o sentimento de exclusão e total desencaixe com as convenções do mundo, com o pai, a família, as mulheres e o trabalho; contudo, nunca desiste de se fazer encaixar. Diante da impotência, a arte, no entanto, como o espaço do erro e das imagens, torna-se o deserto, o qual é ao mesmo tempo sua condenação e sua salvação, porque é o lugar onde tem realizada de forma positiva e, às vezes negativa, sua solidão.

Acerca da esperança na literatura, no entanto, Kafka se vê como um perdido e solitário no alto de uma montanha, onde mal pode se manter, ao menos não como outros que se mantêm, e que, no caso de vacilarem e caírem, têm o apoio dos familiares. Em sendo assim, o que o atormenta não é a possibilidade da morte advinda da queda, “mas os tormentos eternos do Morrer” (*idem*, p. 66). Blanchot, sensível às frustrações de Kafka, encontrará sentido para essa colocação no alto da montanha, isto é, “fora” do mundo:

Se a arte não está justificada em geral, pelo menos está para Kafka, porquanto, a arte está vinculada, precisamente como Kafka, ao que se situa “fora” do mundo e exprime a profundidade desse “fora” sem intimidade e sem repouso, o que surge quando, mesmo conosco, mesmo com a nossa morte, deixamos de ter quaisquer relações de possibilidade. A arte é a consciência de “esse infortúnio”. Descreve a situação daquele que se perdeu, que já não pode dizer “eu”, que no mesmo movimento perdeu o mundo, a verdade do mundo, que pertence ao exílio, a esse *tempo de desamparo* em que, como disse Hölderlin, os deuses já partiram ou ainda não chegaram. Isso não significa que a arte afirma um outro mundo, embora seja verdade que ela tenha sua origem, não num outro mundo, mas num outro de todo o mundo (BLANCHOT, 2011a, p. 75).

Blanchot, em *A parte do fogo* (2011b), questiona essa confiança de Kafka na literatura: justo um homem para quem nada se justificava confiou na literatura quando “em geral se tornou para nós a pior ameaça” (BLANCHOT, 2011b, p. 20). Kafka, que carregava nos ombros as mais variadas responsabilidades do mundo, do engajamento e da ação, inclusive a responsabilidade da escrita, não poderia ter redenção com a arte. Mas, conforme Blanchot (*ibidem*), a literatura é o lugar da contradição, uma vez que trabalha no duplo movimento de realização e negação.

Portanto, também é contraditória a relação de Kafka com a literatura, ao anunciá-la ora como salvação ora como fracasso, aspecto que só se amplia, até chegar à manifestação do desejo de destruição de toda sua obra. Nesse momento, é lancinante a consciência da impossibilidade de saída, ou seja, a impossibilidade de redenção que tanto se apresenta em suas narrativas, como *A metamorfose* (1997), *O processo* (2003), *O castelo* (2000). Por conta desses conflitos do escritor tcheco, Blanchot afirma: “temos às vezes a impressão de que Kafka nos oferece uma chance de entrever o que é a literatura” (BLANCHOT, 2011b, p. 20), isto porque, ao analisar as cartas, o diário e a ficção kafkianos, Blanchot observa que “a arte é, em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação” (BLANCHOT, 2011a, p. 74).

No ensaio “Literatura e o direito à morte”, último capítulo de *A parte do fogo*, Blanchot afirma que a literatura começa quando se torna questão – a questão que a põe em choque consigo mesma. E aquele que escreve, ainda que não saiba, quando aguarda o leitor, deixa no meio da obra “a pergunta que é feita pela literatura” (BLANCHOT, 2011b, p. 351). Este ensaio, todo editado em itálico, enfatiza o poder desestabilizador do surrealismo e, ao discutir a morte na linguagem, toca na questão da morte do autor.

Nesses dois termos, tidos como essenciais à literatura – a linguagem e o homem que a produz – repousa o potencial volitivo daquela pergunta misteriosa, e, quem sabe, sua resposta inaudível, inarticulável. Assim, aquele que escreve e aquele que lê são dissolvidos em favor da emergência da experiência da literatura, região que desabilita aquele aparente binômio excludente. Se a morte do autor é aqui anunciada, é depreciada a noção do

escritor apartado do mundo, morador de um único plano reservado às almas “iluminadas”, capazes de produzir literatura (COUTO, 2012, p. 112).

O surrealismo, a partir de produções que manifestavam a liberdade de criação, colocou em xeque o lugar do sublime na arte, e, de acordo com Blanchot, fez com que viesse à tona o vazio da linguagem. O surrealismo, portanto, teria desestabilizado o caráter afirmativo da literatura, sobretudo quando não atendia à expectativa do leitor, desvencilhando-se radicalmente de pretensões racionalistas. É aí que entra a contribuição da escrita automática e o valor literário do fragmento, principalmente após o trauma da barbárie, ou, como prefere chamar Blanchot, do Terror. Peter Pál Pelbart, analisando o signo do desastre nos textos de Blanchot, diz que, após Auschwitz, o pensamento só pode se dar sob a forma do desastre (PELBART, 2007, p. 67), isto é, de uma escritura desabrigada, desordenada.

Tendo em vista o movimento surrealista e encaminhando sua reflexão a contrapelo do estatuto da representação, Blanchot redefine a categoria da morte, sobretudo porque a coloca em relação com a linguagem e a linguagem da literatura. É a partir da lógica paradoxal da ausência do objeto e do sujeito, como já visto, que Blanchot pensa esse campo da arte. Ou seja, o duplo movimento da linguagem, quando aniquila o objeto do mundo para dar origem à imagem – à irreabilidade da ficção –, gera um “deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade, irreabilidade” (BLANCHOT, 2011b, p. 347).

Diante disso, o movimento ambivalente de negação, insinua que “a literatura é a vida que carrega em si a morte e nela se mantém” (*idem*, p. 344). Blanchot, então, ao afirmar esse duplo movimento, põe a origem da literatura no fim: o campo da morte. Dessa forma, para falar, deve-se ver a morte, ter consciência da morte, que preocupa o homem. Essa preocupação está ligada à limitação em que se vê a humanidade do mundo ocidental, a limitação que só permite que se morra uma vez, e essa possibilidade de morte sempre acompanha os seres em vida. Ou seja, a existência, o ser, só se afirma pela ameaça de destruição, de não ser mais. Tendo a morte se realizado, não há mais um ser mortal, mas a corrosão do corpo, de forma que se instaura a impossibilidade de morrer depois da morte.

O escritor sem nome, pura ausência dele mesmo, pura ociosidade, em seguida o escritor que é trabalho, movimento de uma realização indiferente ao que realiza, a seguir o escritor que é resultado desse trabalho e vale por esse resultado, e não pelo trabalho, real tanto quanto é real a coisa feita, depois o escritor, não mais afirmado, mas negado por esse resultado e salvando a obra efêmera salvando dela o ideal, a verdade da obra (BLANCHOT, 2011b, p. 321).

Como o escritor deve morrer para que a obra cumpra sua vida de obra, a obra seria a ruína do escritor ao mesmo tempo em que é o resultado de um trabalho realizado no mundo à disposição do leitor. O escritor, entretanto, neste aniquilamento de sua pessoa, não está completamente ausente na obra, é também “pura presença”, dissolvida no processo de escrita. A obra, por seu movimento, compromete o escritor, mesmo tendo nascido de sua morte, que ao final, paradoxalmente, já não é capaz de ser uma morte plena. Por isso, Blanchot institui o espaço da literatura na impossibilidade de morrer, como se retomasse os kafkianos “tormentos eternos do Morrer”:

Ela [a literatura] é negação, pois repele para o nada o lado desumano e indeterminado das coisas: define-as, torna-as finitas, e é nesse sentido que é realmente a obra da morte no mundo. Mas, ao mesmo tempo, após ter negado as coisas em suas existências, ela as conserva em seu ser; faz com que as coisas tenham um sentido, e a negação que é a chegada da morte no trabalho é também a chegada do sentido, a compreensão em ação (BLANCHOT, 2011b, p. 330).

Essa impossibilidade de morrer é também a impossibilidade da obra, porquanto a literatura efetua movimentos ambivalentes: aqueles que têm a contradição como sua característica inerente, no signo paradoxal da presença/ausência. Tendo em vista que ela surge do esforço de tornar o mundo presente nas palavras, mas, como resultado de sua ação, conseguindo apenas tornar mais evidente a ausência do mundo, o vir a ser da literatura, neste sentido, é a comprovação da impotência do escritor e da limitação da linguagem. Então, o silêncio está em sua origem e em seu fim.

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso

impor *silêncio*, se se quiser, enfim, que se faça ouvir (BLANCHOT, 2013, p. 43).

Os pensamentos e o nome de Blanchot passeiam pelas narrativas de Vila-Matas como se seus personagens sempre remetessem a uma noção de escritor discutida nos ensaios daquele intelectual francês, insinuando também que tais personagens, quase sempre narradores e escritores, ficcionalizam em sua escrita a figura enigmática que foi Blanchot, atualizando-o para o contexto do século XXI, quando não provocando um conveniente anacronismo mediante a confrontação das contradições nas quais se encontra o escritor de nosso tempo – cuja tarefa tem sido expandida para além da própria escrita, haja vista a exigência de exposição pessoal nos espaços públicos – e o escritor do século XX, que conviveu com o “anúncio de muitos ‘fins’: fim do Homem, fim da História, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim da cultura ocidental, fim dos ‘intelectuais’, fim da arte” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 15).

Vila-Matas passou pela virada do século e não viu muitos desses fins, mas seus personagens carregam o espírito dessa tensão, uma vez que, em seus romances, é ressuscitado o escritor que tende ao desaparecimento, que deseja chegar ao fim da obra, ao fim de si mesmo, ali, “no limite das vistas e das coisas”, como declara o personagem Rosário Gironde, em seu diário no livro *O Mal de Montano* (2005), expressão que ressoará ainda em *Pasavento*. A aproximação com Blanchot, por sua vez, revela também uma aproximação direta com Kafka, nome citado com quase a mesma frequência com que é citado o nome de Blanchot. O personagem escritor Pasavento, do livro posterior a *O mal de Montano*, e que leva seu nome, *Doutor Pasavento* (2009), tem principalmente Maurice Blanchot, Franz Kafka e o escritor suíço Robert Walser como seus modelos.

O narrador-protagonista Andres Pasavento é um escritor veterano que publica com certa frequência, além de ser muitas vezes convidado para eventos literários. No início, do romance ele relata um conto de sua autoria que tem como mote uma rua de Paris onde teria ficado hospedado na ocasião de lançamento de um dos seus livros. Trata-se da *rue Vaneau*, pela qual o protagonista alimenta uma forte

obsessão ao longo do romance, por sempre descobrir novas informações sobre ela que, de modo distante ou não, têm alguma relação com ele.

Inicialmente, sabe que abrigou escritores como André Gide e Antoine Saint-Exupéry, além de constatar com suas próprias vistas a vizinhança que cerca o hotel onde sempre se hospeda: uma farmácia, uma mansão sem morador e a embaixada da Síria. Mas, à medida que o protagonista vai vestindo um papel detetivesco, expande sua relação com o lugar, a ponto de tecer em seu diário uma narrativa cada vez mais complexa envolvendo as informações que de lá recolhe. Imitando um quebra-cabeça, a narrativa favorece o mistério, em tom conspiratório, inclinando para uma literatura policial paródica de autores do clube de Agatha Christie.

Na minha casa, em Barcelona, lembro que fiquei desconcertado, me perguntando se continuariam lá, empertigadas e imóveis a mansão misteriosa da Rue Vaneau, as três silhuetas. Ou se já estariam em movimento e a calada ameaça, um pouco literária no princípio, havia se convertido em realidade? De onde vinha aquela ameaça? Fazia mais sentido do que eu podia imaginar aquele infernal e surdo horror de mundos à beira do grito que eu julgara detectar naquela rua? (VILA-MATAS, 2009, p. 28).

Como já se pode notar pela forma como se atenta para esta rua, Andres Pasavento é um escritor que parece movido por suas obsessões, que beiram o fetiche pela literatura. É por isso que a premissa do romance é quixotesca e leva o leitor a pensar também sobre o tema da loucura. Os gestos do protagonista no decorrer do romance confirmam sua busca por uma aventura literária, intentando de modo cada vez mais absurdo aproximar experiência vivida e experiência literária. A *rue Vaneau*, por sinal, é o primeiro registro dessa aproximação, tanto que é pensando nela que escreve um conto, sobre o qual falará numa conferência de escritores que é convidado a dar em Sevilha:

“Há episódios de nossa vida que são ditados por uma discreta lei que nos escapa”. Assim eu poderia começar a minha fala daquela noite em Sevilha e passar a contar ao público de cartuxa a história de minha recente expedição pela rue Vaneau de Paris. Tinha a impressão de que não dispunha de uma história mais adequada para ilustrar até que ponto ficção e realidade se fundiam em minha vida (*idem*, p. 22).

Com essa premissa – a aproximação entre o que supostamente é entendido como ficção e realidade – que inusitadamente, no meio do caminho que realiza até a conferência de escritores, Pasavento resolve que deve desaparecer do cenário contemporâneo. Essa decisão parte, similar à declaração biográfica de Blanchot, da vontade de levar a cabo uma paixão pelo tema do desaparecimento, que o personagem assume nutrir em suas narrativas. Então, Pasavento segue por ruas conhecidas e desconhecidas, por países estrangeiros, mudando de nome e de memória, em busca de seu desvanecimento, enquanto mantém um diário, que é a forma ambígua do romance de Vila-Matas.

Essa forma é ambígua devido à própria indefinição do gênero diário, que muitas vezes pretende o tom da confissão, a verdade no discurso em primeira pessoa, mas que não escapa a uma leitura ficcional, sobretudo quando vira romance – gênero que, desde *Dom Quixote*, joga com a ilusão referencial¹⁰.

Em seu percurso de escritor andarilho, o protagonista performatiza a encarnação do silêncio, se identificando, às vezes, como um doutor, especializado em Melancolia, que se aventura no espaço literário como escritor iniciante. Ao trocar de nome, quando não adota o título de doutor, muitas vezes rouba o nome de escritores reais, como o de Thomas Pynchon. Ele repetirá isso constantemente, insistindo que sua identidade deve desaparecer junto com sua escrita cada vez mais miúda, porque suas palavras, à medida que se tornam mais breves, passam a ser inscritas com grafite, em caligrafia bem diminuta, para um dia se tornarem invisíveis.

A essa escrita abreviada, que registra em papeis insignificantes e pequenos como um cartão de telefone, vem a chamar de micrograma, em tributo a Robert Walser¹¹,

¹⁰ Antoine Compagnon (2012), ao analisar a relação entre a literatura e o real, formula essa questão segundo a ideia de “ilusão referencial”, ou, como ele também adota, segundo o “efeito de real”, expressão de Roland Barthes. A partir das reflexões de Barthes sobre a tradição realista, e concluindo que um texto não copia o real, mas outro texto, ou seja, outro código, assim define Compagnon: “A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo” (COMPAGNON, 2012, p. 107). Dessa forma, o problema ensejado com o termo “ilusão referencial” não trata de como a literatura copia o real, mas como ela nos fazer pensar que copia o real (*ibidem*).

¹¹ Robert Walser foi um escritor suíço de língua alemã, muito apreciado por Kafka e pelo filósofo Walter Benjamin. De acordo com o narrador de *Doutor Pasavento*, a literatura de Walser era

escritor pelo qual o protagonista também usufrui uma obsessão literária e biográfica, a ponto de fazer uma visita turística-investigativa ao local onde morreu o autor. Após visitar Herisau, a cidade de Walser, Pasavento vem a habitar no estrangeiro, especificamente em Lubango, onde escreve sete microgramas que resumem sua pulsão. Batiza tais textos de *Tentativas suicidas*:

A *Sexta tentativa suicida* era uma homenagem a Walser e falava de meu método do lápis (escrever com a consciência do principiante e a lápis, em papeizinhos, e que a duração do texto se acoplasse à folha que lhe serve de suporte) e de passagem falava também da minha admiração por aqueles escritores já reconhecidos que, num momento determinado da vida, tinham conseguido *se eclipsar* com grande perfeição, ocultos em suas próprias palavras, satisfeitos de sua invisibilidade (VILA-MATAS, 2009, p. 367).

O micrograma põe em prática o paradoxo de Zeno, a teoria da metade da metade, como se sempre houvesse a possibilidade de se diminuir mais, sem, no entanto, desaparecer totalmente; no exercício de Pasavento, então *dottore* Pasavento, a escrita se realiza como uma extensão que se subtrai sucessivamente em metades infinitamente menores, sem, portanto, conseguir concluir seu desaparecimento total.

Neste movimento, a escrita ensaia a linguagem no seio da impossibilidade de desaparecer, ou melhor, de morrer, encarnando a discussão de Blanchot. “O problema é, pois, este: o infinitamente pequeno dividido ao meio continua a não ser zero. Desaparecer, de facto, não é fácil” é o comentário de Gonçalo M. Tavares na orelha da edição brasileira de *Doctor Pasavento*, que coloca no centro a questão da literatura de Vila-Matas.

despretensiosa, pela sua escrita objetiva, com períodos curtos e personagens que refletiam um saber prático, pouco afeitos ao que Pasavento entendeu como grandes ambições. A biografia de Walser é também muito admirada pelo protagonista de Vila-Matas, que vê nela a expansão da proposta ficcional do escritor. Isso porque Walser abdicou da carreira literária para se internar numa instituição psiquiátrica em Berna, até ser transferido para o manicômio de Herisau, onde viveu anonimamente por 24 anos. A morte de Walser é descrita frequentemente por Pasavento, que ficou impressionado com uma foto do corpo do escritor na neve, morto após uma caminhada. A referência a Walser, contudo, não é marca apenas deste romance de Vila-Matas, uma vez que aparece ainda em outros romances do escritor catalão, como um modelo de invisibilidade na escrita e na vida.

Daí vem a calhar outra pergunta de Blanchot, que foi apropriada pelo escritor catalão em forma de epígrafe no romance *O mal de Montano* (2005): “como faremos para desaparecer?” Esse é o tema obsessivo dos textos do doutor Pasavento, mas que, de certa forma, aponta para uma obsessão literária também de seu autor, uma vez que é um tema recorrente nos livros de Vila-Matas, presente já de maneira condensada no conto “A arte de desaparecer”, incluso no livro *Suicídios Ejemplares*, de 1991. Nesse livro, há 11 contos que trazem histórias de personagens à beira do abismo, isto é, do suicídio. Contudo, na travessia de cada crise, não chegam ao fim da narrativa como suicidas definitivos, porque não logram levar ao pé da letra esse ato de morte voluntária.

O conto “A arte de desaparecer” trata da história de Anatol, um professor de idiomas e educação física que é considerado um estrangeiro em seu próprio país. A questão do conto é que Anatol é um escritor secreto, que sempre tentara se destacar o mínimo possível em suas ações, por isso jamais revelou sua potencialidade criativa. Uma das desculpas que usava para não lançar ao mundo seus textos era a de que sua escrita não passava de uma “cerimônia íntima e egoísta, uma espécie de interminável e falsificada fofoca” (VILA-MATAS, 2012, p. 72) sobre si mesmo, o que lhe serviria para sustentar cinicamente o teatro da modéstia, que, na verdade, era por ele levado muito a sério. Ao se aposentar, no entanto, contra todo o seu silêncio e sua discrição, percebe florescer em si a contraface da modéstia - a vaidade, porque sente um imenso prazer pelo reconhecimento que de repente os outros lhe votam na escola onde sempre trabalhou.

Neste momento de virada para a exposição, em que fica clara uma contradição de princípios do personagem, ele decide publicar seus escritos, mas sem estar presente para receber suas gratificações, pois deve desaparecer. O desejo de Anatol, na esteira de Blanchot, é justamente se perder, abrir mão da intimidade, deixar sua escrita sem sujeito que responda por ela. Ele encontra uma forma que pode levar à realização desse desejo ao entrar numa tabacaria conhecida e dar com uma saída estranha, familiar por todos, mas que finge ser desconhecida para si, como se estivesse de fato se perdendo onde nasceu: “Anatol saiu de boa vontade para o beco e pôs-se a caminhar como se estivesse perdido. Andando em

deliberado zigue-zague sob a luz dos faróis, não fazia mais que treinar como se perder para mais tarde poder perder-se de verdade” (*idem*, p. 82). Ao sair por esse beco, Anatol toma rumos de andarilho, abandona a vida fixa que até então havia levado. Liga para o editor que publicará seus livros e diz que deixará um baú com ele, contendo toda a sua obra, mas que não ficará mais, porque “o autor vai embora”. É quando dá a entender que realizará um ato suicida, a *morte do autor*: “Anatol desligou o telefone. Pensou: a obrigação do escritor é desaparecer. Tomou sem pressa o café, observou que tinha parado de chover, e pouco depois se perdeu na escuridão do cais da Europa. Pensou: há pessoas que sempre ficam bem em outro lugar” (*idem*, p. 84).

O protagonista que negou o protagonismo se movimenta para o fora, um “outro lugar”, onde o interior não tem vez. No último parágrafo, em seu percurso no cais, Anatol é confundido com outro sujeito, que deveria embarcar num navio como tripulante, então resolve usurpar a identidade desse homem para seguir viagem em seu lugar, pelo mar, onde perdemos de vista seu corpo, sua origem e seu fim. Essa premissa do conto, que se vale da vontade de desaparecer por meio da literatura e da impossibilidade de um desaparecimento completo, assentará a base da tetralogia de romances de Vila-Matas que virão depois e que foram recentemente publicados no Brasil com os títulos: *Bartleby e companhia* (2004), *O mal de Montano* (2005), *Paris não tem fim* (2007) e *Doutor Pasavento* (2009). Apesar de Vila-Matas ter publicado outros romances entre os anos em que publicou esses livros (2000-2005), eles são agrupados por uma parte da crítica espanhola como uma “tetralogia do autor”, observando não só a afinidade temática entre eles, mas também o fato de um fazer referência ao outro.

O último romance dessa tetralogia, *Doutor Pasavento*, tem quatro capítulos, assim denominados: “1. O desaparecimento do sujeito”; “2. O que se dá por desaparecido”; “3. O mito do desaparecimento” e “4. Escrever para se ausentar”. Os títulos desses capítulos mimetizam os gêneros ensaístico e acadêmico, como se fossem propor uma teoria do desaparecimento. A referência metalinguística ao ensaio é mais frequente no romance, havendo em diversos momentos citação de pensadores que, além de terem se expressado por meio do ensaio, se preocupavam com a forma

como suas ideias se difundiam, tendo em vista, portanto, as implicações e justificativas desse gênero, que muitas vezes estão relacionadas à possível aproximação entre filosofia e literatura.

Evando Nascimento, em estudo sobre os textos do filósofo Montaigne, debate acerca do “entre-lugar discursivo” do ensaio, considerando a dificuldade de aprisioná-lo enquanto gênero:

Protético por natureza, o ensaio inclui diversas possibilidades, segundo Pierre Glaudes e Jean-François Louette, autores de um rico ensaio sobre o ensaio, *L'Essai*. Uma dessas possibilidades é considera-lo um tipo de experiência discursiva limítrofe do tratado e da monografia acadêmica, sem, no entanto, ter um compromisso com a estrita cientificidade dessas formas vicinais. O ensaio seria um exercício de reflexão em que há um investimento subjetivo, beirando os recursos da ficção, sem, todavia, pender exclusivamente para o imaginário, ou seja, sem abrir mão de alguma objetividade de base. O lugar do ensaio é o *entre* (para falar como Derrida, leitor de Mallarmé – 1972); entre realidade e ficção, entre objetividade científica e subjetividade biográfica, entre prosa e poesia (NASCIMENTO, 2004, p. 60).

Por partir de diversos gêneros, o ensaio questiona os limites de cada um deles. E Vila-Matas, que afirma publicamente ver no romance o caminho para uma teoria, incorpora os mecanismos do ensaio, que é reflexivo por excelência. Na lista dos ensaístas citados pelo narrador de *Doutor Pasavento* estão o próprio Montaigne, Nietzsche, Maurice Blanchot, Roland Barthes e Walter Benjamin. Um crítico espanhol, José María Pozuelo Yvancos, ao fazer a leitura da tetralogia de seu conterrâneo Vila-Matas, percebe que há uma coerência entre os autores com os quais o romancista dialoga:

Si intentamos trazar una línea de flotación que sostenga alguna forma de coherencia de los modelos constantemente convocados por Enrique Vila-Matas, la hallaríamos entre dos puntos. Por un lado estará la reflexión: casi todos los autores citados han construido una literatura fundamentalmente reflexiva, ubicable en un quicio entre novela y ensayo. Y por otro, estará en el hecho de que se trata siempre de una literatura inestable, descentrada, a la que es difícil asignar una racionalidad determinada. Asimismo, el escaso relieve que esos autores han dado a las historias lineales, a las tramas, influiría en su convocatoria. Podría decirse que los autores preferentemente citados por Vila-Matas coincidirían con ese momento de la cultura europea en que el sujeto estable, que proporcionaba una entidad sólida, se ha

disuelto. Serían todos, y no sólo los filósofos allegados, herederos de Nietzsche (YVANCOS, 2012, p. 198)¹².

No primeiro capítulo, Andres Pasavento, após visitar o castelo de Michel de Montaigne e ser questionado por um misterioso amigo a respeito de sua obsessão pelo tema do desaparecimento, volta para Barcelona, onde mora e, de lá, segue caminho para Sevilha, a fim de dividir uma mesa-redonda com o escritor basco (e real) Bernardo Atxaga. A viagem de Pasavento à conferência é feita de trem, meio de transporte que leva o narrador a criar diversas imagens que ele mesmo relaciona com a melancolia¹³, indicando que o movimento da locomotiva, com a paisagem se modificando na janela, é uma espécie de metonímia para muitos temas nostálgicos da literatura, entre os quais a morte, a solidão e a loucura.

Mas como, naquele momento pelo menos, aquela não me parecia uma viagem sem retorno tampouco pensada para voltar logo para casa (ninguém me esperava lá), acabei me perguntando que tipo de viagem era a que eu estava fazendo naquele dia. E não soube o que responder. Talvez descobrisse à medida que fosse avançando e se revelando a história que toda viagem, importante ou insignificante, leva dentro de si. Pensei nisso e em como era curioso ver como a paisagem mudava de acordo com a música que eu escutasse. Agora, com Tom Waits, os campos de Castela se tornavam melancólicos e urbanos, a ponto de um olmo no horizonte chegar

¹² Se tentarmos traçar uma linha de flutuação que sustente alguma forma de coerência dos modelos constantemente convocados por Enrique Vila-Matas, a encontraríamos entre dois pontos. De um lado, estaria a reflexão: quase todos os autores citados construíram uma literatura fundamentalmente reflexiva, localizada entre o romance e o ensaio. De outro lado, estaria sempre relacionada a uma literatura instável, descentrada, à qual é difícil atrelar determinada racionalidade. Além disso, a insuficiente relevância que esses autores deram às histórias lineares, às tramas, influiria em sua convocatória. Poderia se dizer que os autores preferencialmente citados por Vila-Matas coincidiriam com esse momento da cultura europeia no qual o sujeito estável, que proporcionava uma entidade sólida, se dissolveu. Seriam todos, e não só os filósofos próximos, herdeiros de Nietzsche.

¹³ Os protagonistas dos romances e contos de Vila-Matas, em sua maioria, apresentam um perfil melancólico, sobretudo os protagonistas da tetralogia do autor, que possuem uma relação contraditória com a literatura. A principal característica desses personagens já está presente em Anatol: a inclinação para a negação, que tem traços herdados da tradição filosófica nietzscheana, como já apontado por estudiosos espanhóis. Em *Bartleby e companhia*, esta tendência é mais evidente, uma vez que Marcelo, o narrador-protagonista, é um escritor que, depois de publicar um romance, nunca mais conseguiu voltar a escrever. Por conta disso, se vê portador da Síndrome de Bartleby, uma doença literária que tem inspiração no personagem de Herman Melville, Bartleby. Tendo em vista essa síndrome, Marcelo faz uma busca pelos escritores que, por motivos singulares, tiveram suas atividades literárias paralisadas, alinhando-os, por isso, num grupo que denomina “escritores do não”. Essa inclinação negativa dos personagens vila-mataseanos, de certa forma, reforça a aproximação da literatura do escritor catalão com a obra crítica e literária de Blanchot, cujo pensamento se baliza no signo da morte.

a me parecer a luz verde de um semáforo da Quinta Avenida de Nova York (VILA-MATAS, 2009, p. 38).

Enquanto elabora no trem o discurso de sua conferência, Pasavento reflete sobre a sua experiência de leitor, como se retirasse de uma valise imaginária diversos livros, e os folheasse por um momento, investindo aí na polissemia da “viagem”. Um desses livros rememorados é o romance *Thomas, o obscuro*, de Maurice Blanchot, que Pasavento qualifica como estranho. A imagem da abertura do romance é descrita pelo narrador, especificamente o episódio em que Thomas quase se afoga no mar, ao adentrá-lo num tempo ruim. Pasavento exercita sua leitura, aproximando-se da própria reflexão ensaística do escritor francês:

O que Thomas vive no início do romance é sua transformação naquilo que pensa, naquilo que escreve. Ao se entregar à linguagem, abandona a vida real. Morre e, no entanto, permanece vivo. Imaginei-o naquele momento – e sigo imaginando agora – num lugar com uma grande janela que dá para um abismo que desliza poderosamente para uma cidade e um mar (VILA-MATAS, 2009, p. 44).

Com essa imagem do mar, o protagonista de Vila-Matas vai construindo seus argumentos para culminar no próprio desaparecimento, para encarnar a escrita invisível, na marca do pensamento do fim. O impulso para se desviar da conferência a que foi convidado e concretizar o que esboça teoricamente vem de uma circunstância prosaica, mas desconcertante: ao desembarcar do trem, Pasavento identifica ao longe alguém, provavelmente um motorista de táxi, segurando uma placa improvisada com um nome semelhante ao seu, mas que supunha ter um erro de ortografia. Logo, Pasavento imaginou que era o taxista que o conduziria ao local da conferência; quando, de repente, um homem desconhecido de terno listrado se coloca à frente, assumindo a posse do nome inscrito na placa, para tomar o referido táxi na saída da estação de Sevilha.

O escritor interpreta essa ocorrência de forma literária, reconhecendo nela uma ocasião oportuna para desaparecer, pondo em prática, a partir daí sua obsessão literária. Ao perder o táxi, o protagonista segue imediatamente outro rumo que não o previsto, que seria o do desaparecido e usurpado Andres Pasavento, autorizando, assim, a transferência de sua identidade de escritor famoso para outro sujeito. O

nome, nessa passagem do romance, tem um papel muito importante, porque é o combustível da questão identitária que vai fundamentar toda a narrativa.

Em seguida, após esse incidente do táxi, Pasavento dá partida a sua aventura picaresca, a passos apreensivos, com sua bolsa de viagem, errando pelas ruas de Sevilha, como se desse início não só a uma fuga sem fim, como também a uma busca (sem fim). Curiosamente, o primeiro lugar onde pausa sua caminhada é numa catedral, e, em seu interior, o narrador já está completamente tomado pela sua aventura, quando admite, provavelmente, de forma falseada, que desaparecera:

A catedral estava vazia. Vidrado como estava pelo tema da ausência, senti que aquilo podia ser entendido como uma alegoria de que Deus talvez continuasse ali, mas o sujeito moderno estava desaparecendo. Eu mesmo, para não irmos longe, acabava de desaparecer (VILA-MATAS, 2009, p. 71).

A catedral é um espaço que retoma questões metafísicas, mesmo que para ultrapassá-las, o que é o caso deste trecho, que já pressupõe ironicamente que a igreja vazia o é menos pela ausência de fiéis, isto é, uma crise da fé, do que pela própria ausência do homem.

A descrição do narrador, a imagem por ele ilustrada, por isso, aproxima-se com uma dose de humor das cenas do segundo filme da *Trilogia do Silêncio*, que se chama *Luz de inverno* (1962), de Ingmar Bergman. Esse longa-metragem traz como protagonista um pastor que, após a morte da esposa, está em processo de questionamento da existência de Deus. A cena final é emblemática, pois culmina em uma cerimônia cotidiana numa igreja vazia, em que o sacerdote conduz uma missa, contando apenas com a presença de sua amante atea e do organista, que não queria tocar. Essa imagem parece ressuscitada com o passeio de Pasavento, que adentra uma igreja sem nada encontrar lá, nem mesmo um padre ou pastor ateus.

No entanto, é imprescindível à continuidade da leitura de *Doutor Pasavento* que se discorra sobre o contexto histórico-filosófico a que faz menção imediata o título do primeiro capítulo e o trecho citado, que tocam na questão do desaparecimento do sujeito numa perspectiva que logo se desdobra para o âmbito autoral: o desaparecimento do sujeito na literatura e mesmo o desaparecimento da literatura.

Dentro desse desdobramento é que Vila-Matas cita uma questão blanchotiana logo nas primeiras páginas de *Doutor Pasavento* e que configura como premissa de seu livro anterior, *O mal de Montano*: “para onde vai a literatura?”. A questão de Blanchot que Vila-Matas cita nos dois romances da tetralogia é de uma entrevista jornalística, retomada em ensaio, que o teórico francês responde: “vai em direção a si mesma, em direção a sua essência, que é o desaparecimento” (BLANCHOT *apud* VILA-MATAS, 2009, p. 20).

Alguns pensadores a quem Vila-Matas faz referência se dedicaram ao problema do sujeito e da relação entre escritura e morte, deixando textos fundamentais para o desenvolvimento do debate hoje, como se, parafraseando a fala de Agamben em documentário (MAURICE..., 1998, 22 min), levantassem as questões que só poderiam ser respondidas pelas próximas gerações. Além de Blanchot, que dedicou boa parte da vida à questão do desaparecimento, Roland Barthes e Michel Foucault, que dialogaram com o pensamento blanchotiano, também deixaram contribuições sobre o destino do homem e da literatura, realizando discussões acaloradas no âmbito acadêmico que são retomadas frequentemente.

3 O DESAPARECIMENTO DO AUTOR

Michel Foucault se ocupa em discutir a noção de *autor* em *A arqueologia do saber* (2009), *A ordem do discurso* (1999) e na conferência “O que é um autor?” (2001). Essa noção, assim como a de *obra* e de *livro*, é concebida n’*A arqueologia* com uma metodologia diferenciada da que tradicionalmente se escreveu no campo da história da literatura e da filosofia.

O questionamento feito por Foucault é um dos desdobramentos da crítica à noção de sujeito¹⁴, que desde Kant se tornaria objeto de conhecimento. O pressuposto de Kant era de que “conhecer o homem levaria o próprio homem a ser sujeito de sua liberdade e de sua existência” (ARAÚJO, 2004, p. 218). Kant recupera Descartes e a hegemonia da razão, de forma que o problema do homem e da autonomia ganha uma centralidade com base no *cogito* racionalista. “Penso”: uma expressão cartesiana que passa a representar o sujeito soberano, edificada na “certeza indubitável do Eu e de sua existência (...) e que nos conduz a mais profunda interioridade” (FOUCAULT, 2001, p. 221).

Inês Lacerda de Araújo (2004), ao trazer à luz diversas ramificações das ciências naturais e humanas, em seu livro de introdução à filosofia da linguagem, ressalta uma das consequências da fragmentação dos conhecimentos sobre o homem:

Mas as investigações acerca do homem descobriram a linguagem e os sistemas lógicos, estruturais, que o constituem e que, além disso, há o inconsciente, a loucura. Quanto mais longe se ia (psicanálise, etnologia, linguística,), menos se encontrava a figura unitária “homem” (ARAÚJO, 2004, p. 218).

¹⁴ Foucault inicia e termina *As palavras e as coisas* prenunciando a morte do homem: “Contudo, é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra no nosso saber, e que ele desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova (FOUCAULT, 2002, p. 21). Essa previsão de perspectiva antiantropológica trata do desaparecimento do sujeito moderno tal como o definiram a filosofia e as ciências humanas. O que provocaria esse desaparecimento, segundo Foucault, era o retorno à questão da linguagem na literatura, na linguística, na psicanálise, na etnologia etc., e sua incompatibilidade com o ser homem.

Como objeto de conhecimento que sofreu alguns deslocamentos, o sujeito é revisto num contínuo movimento antimetafísico na área da filosofia da linguagem. As críticas estruturalistas em voga no século XX, junto com as transformações culturais e sociais desse século, modificaram a concepção de indivíduo como sujeito racional integrado, o que deflagraria a fragmentação das diversas paisagens culturais, colocando em questão a própria noção de identidade. “Essa perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 1998, p. 23).

Portanto, o *cogito* cartesiano a partir do século XIX seria reexaminado, tendo Nietzsche como seu principal questionador no campo da filosofia. Foucault, no século XX, dialoga com esse filósofo e contrapõe o “Penso”, expressão reflexiva remetida ao sujeito soberano, ao “Falo”, que extingue qualquer possibilidade de reflexão (LEVY, 2011, p. 57). O “eu penso” cartesiano, de acordo com Foucault, retoma uma tradição ampla que constitui uma unidade subjetiva, conduzindo a mais profunda interioridade, ao passo que o “eu falo” conduz à dispersão, ao apagamento da existência, para gerar o ser da linguagem: “a fala da fala nos leva à literatura, mas também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala” (FOUCAULT, 2001, p. 201).

Abordando o desaparecimento do sujeito¹⁵ na multiplicidade de saberes que o tomavam como objeto, Foucault investiga uma certa constituição da subjetividade nos enunciados, ou seja, o sujeito em sua dimensão discursiva. Ao direcionar seu foco para a fragmentação da unidade subjetiva, Foucault gerou pelo menos dois conceitos: *função sujeito* e *função autor*. “A função sujeito leva à pergunta sobre quem fala, quem detém o direito em termos institucionais ou jurídicos de proferir tal discurso” (*Idem*, p. 223), sendo, por isso, uma função variável, na medida em que se constitui como um espaço vazio que será ocupado por indivíduos. Como

¹⁵ A história do sujeito no campo da filosofia é uma questão extensa, que merece um debate mais especializado e dedicado. A referência sintética a essa questão, no entanto, cumpre aqui um propósito de contextualização do trabalho de dois pensadores, a saber, Roland Barthes e Michel Foucault.

especificidade da função sujeito surge a função autor, ao ser averiguada a função do sujeito que escreve. Quando coloca a categoria autor em questão, Foucault engendra também uma crítica à noção de obra, parte constitutiva e não menos problemática da relação “o homem-e-a-obra”.

No campo dos estudos literários, esse movimento de questionamento do estatuto do autor ganha repercussão na segunda metade do século XX, com o célebre ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes. Neste texto, o semiólogo francês propõe o apagamento da presença do Autor nos textos literários. Ironicamente Barthes simbolizou no caractere maiúsculo o transcendentalismo a que estava sujeita a figura do autor, cuja voz unívoca, como a verdade, ecoava soberana pela obra “revelando-nos” o homem e sua vida. Com essa proposta, Barthes buscava afastar o biografismo¹⁶ que limitava as leituras e contaminava a prática da crítica tradicional, afirmando que até então “a explicação da obra [era] sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fossem sempre afinal a voz de uma só pessoa, o *autor*, que nos entregasse sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p. 50).

Essa defesa do esfacelamento da figura do Autor se construía numa clara oposição ao método de Saint-Beuve, que defendia o uso da biografia como chave de leitura. Portanto, visando a combater a ideia de que o autor seria o detentor de todas as respostas sobre o texto, e com isso inibir qualquer interferência mítica dessa figura, Barthes fez uma declaração radical: o autor deve desaparecer para que dê lugar ao

¹⁶ Barthes não explicou em seu texto sobre a formação dessa visão mítica e transcendental do autor, uma vez que era uma visão hegemônica naquele contexto, no entanto ela não existiu desde sempre, como depois vem a historicizar Michel Foucault. A compreensão do autor como detentor de uma genialidade criativa, cuja obra não era mais que a expressão de sua personalidade, é a marca do artista do século XIX, especialmente do artista romântico, “que se constituiu como um ser especial, alguém dotado de um caráter singular e radicalmente distinto de todos os demais, uma individualidade excepcional, fora dos padrões, dona de uma opulenta vida interior. Essa interioridade borbulhante constituía, precisamente, a fonte de sua arte” (SIBILIA, 2008, p. 155). É, de acordo com Evando Nascimento (2004, p. 44), mais ou menos a partir desse estatuto romântico do autor que vem a nascer o culto ao mito do autor, que Barthes tentará combater.

leitor. Por meio desse postulado, a escrita deveria ser a “destruição de toda voz, de toda origem” (*idem*, p. 49), permitindo que o texto seja percebido como um “tecido de citações”, cujo sentido não deve ser decifrado, pois está libertado de um sentido único e oculto. Barthes, portanto, nesse ensaio, assume categoricamente o apagamento do corpo que escreve em prol da hegemonia da linguagem. Essa hegemonia da linguagem foi proposta para abrir espaço para um elemento esquecido pela história dos estudos literários: o leitor.

Tal perspectiva do sujeito fazia parte do desenvolvimento do conceito de escritura, que Barthes introduziu no final da década de 1940 em textos que foram reunidos no livro *O grau zero da escrita*. Esse conceito passou por sucessivas redefinições ao longo da trajetória acadêmica de Barthes, que transitou, entre outras configurações díspares, principalmente como marxista, semiólogo estruturalista e “sensualista verbal”.

No contexto de sua introdução, a escritura tinha vinculações fundamentalmente sociológicas, que foram continuamente subtraídas durante os anos 1970; mas, conforme Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 36), a escritura enquanto questão de enunciação foi um ponto que se manteve imutável. Em sua fase estruturalista, de forte base linguística, localizada ainda no período em que foi publicado o ensaio “A morte do autor”, Barthes opôs a escritura à comunicação, pois aquela estaria associada a uma autorreflexividade, que implica “renunciar a um referente e a um destinatário exteriores” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 37). Desde então, como adiantado no ensaio de 1968, Barthes já vinha apontando para uma “teoria do texto ou da escritura”¹⁷, que culminou em *O prazer do texto* (2002) e o abandono da base linguística estruturalista no estudo da literatura.

Texto quer dizer tecido; mas enquanto, até agora, tomou-se sempre esse tecido por um produto, um véu acabado, por detrás do qual se mantém,

¹⁷ Apesar de Barthes desenvolver reflexões teóricas a respeito da constituição do texto que foram apropriadas nos estudos literários, há um conflito terminológico frente ao seu percurso antidogmático, uma vez que “toda tentativa de teorizar o texto é suspeita de querer recuperá-lo num discurso de sapiência, numa fala endoxal, exorcizando o que ele tem de disseminante, de subversivo” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 51).

mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um perpétuo entrelaçamento; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito aí se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse ela própria nas secreções construtivas de sua teia (BARTHES, 2002, p. 100).

A metáfora dessa citação pode ser aproximada à tese do ensaio “A morte do autor”, principalmente no que Barthes vai propor como texto e a relação do sujeito com a construção desse objeto. Diante da metáfora da aranha e sua teia, o sujeito deve ser a aranha que é tecida e desaparece em meio aos próprios fios constitutivos de seu trabalho. Ao definir a escrita como esse tecido de citações que apaga uma voz originária, Barthes afirma que o texto é o lugar da leitura, porque nesta reunião de vozes, de culturas e de múltiplas escritas não está o autor e sim o leitor. “Para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1980, p. 53).

Contudo, ainda no embalo da morte do autor, em 1969, ano subsequente à declaração de Barthes, Michel Foucault, na conferência “O que é um Autor?”, dirigida à Sociedade Francesa de Filosofia, introduz sua fala citando Samuel Beckett: “que importa quem fala?”, e com essa aparente indiferença argumenta que o autor, desde Mallarmé, é uma figura que não cessa de desaparecer.

Nessa conferência, com o olhar do “arqueólogo do saber”, Foucault dá continuidade ao postulado de Barthes, não para constatar mais uma vez o desaparecimento do autor, mas para localizar as funções que seu desaparecimento deixa surgir. Ao retomar a morte do autor, portanto, Foucault não parece seguir a mesma direção de Barthes, uma vez que rompe com certa noção de escrita que se sobrepõe à ausência do sujeito que escreve, argumentando que essa proposta poderia fazer voltar, na forma de “um anonimato transcendental, as características empíricas do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 271). Nesse movimento que parece apontar para uma crítica à supremacia da escrita, Foucault questiona:

Enfim, pensar a escrita como ausência não seria muito simplesmente repetir em termos transcendentais o princípio religioso da tradição simultaneamente inalterável e jamais realizada, e o princípio estético da sobrevivência da obra, de sua manutenção além da morte, e do excesso enigmático em relação ao autor? (*ibidem*).

Tal questão é levantada após a exposição dos traços característicos da literatura do século XX, cuja linguagem ostentava se bastar a si mesma, livre de uma interioridade e identificada como a própria exterioridade, pois se via diante da “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (*Idem*, p. 268). Assim, tendo em vista o recalque modernista do sujeito e uma conjuntura filosófica que repetia continuamente a morte de Deus, como se Deus-autor-homem correspondessem a uma morte conjunta, Foucault analisa a *função autor*, propondo um deslocamento do autor como “entidade” e “unidade” para o autor como um espaço vazio que, além de se transformar historicamente, exerceria determinadas funções.

Ao atestar que o nome do autor não recebe o mesmo tratamento que outros nomes próprios, Foucault argumenta sobre algumas diferenças fundamentais no funcionamento dessas duas instâncias do discurso. Tomando o caminho da comparação, ele explana sobre determinadas características que demonstram que o nome do autor não é simplesmente um elemento do discurso (“como um sujeito ou um complemento que poderia ser substituído por um pronome”), já que quando se pode dizer que determinado discurso foi escrito por tal pessoa, essa escrita passa a receber um certo *status* em dada cultura. Dessa forma, o autor é uma figura que empreende determinados papéis em relação ao discurso, indicando que “esse discurso não é uma palavra cotidiana” (*idem*, p. 274); ao contrário do nome próprio, que apresenta outros mecanismos de ligação com o que nomeia, cujas descrições podem não alterar a referência, como dizer que Pierre Dupont não tem olhos azuis pode continuar fazendo alusão à mesma pessoa, enquanto dizer que Shakespeare não escreveu as obras que lhe foram atribuídas modifica sua função (*idem*, p. 274).

A função autor aparece, portanto, como dispositivo de controle dos discursos, correspondendo à “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (*ibidem*). Essa característica está diretamente relacionada à dificuldade de nossa sociedade para lidar com o anonimato, à medida que a própria noção de autoria, conforme Foucault,

esteve desde o final do século XVIII¹⁸, com o advento do mercado editorial, ligada à noção de propriedade, que, por sua vez, insere a função autor no interior dos sistemas jurídicos e institucionais.

Localizando o surgimento da função autor nessa virada de século, marcada pela instauração dos regimes de propriedade dos textos, Foucault percebe que a transgressão, que antes era uma possibilidade do ato de escrever, passou a ser uma particularidade cada vez mais extrínseca à literatura, uma vez que os textos começaram a ter autores quando estes podiam ser punidos, tornando a escrita uma atividade essencialmente de risco (idem, p. 275). Por outro lado, como a indicar um paradoxo, também é um momento de início da valoração do texto a partir de quem o escreveu, como se o nome do autor fosse uma marca de qualidade do texto, e o texto, produto de uma suposta genialidade. A função autor coloca o homem, destarte, numa ambivalente situação de punição e gratificação.

Tendo em vista o contexto histórico que fez florescer um processo de individualização do autor, o qual Chartier localiza nos séculos XVI e XVII, Foucault afirma que a metodologia usada até então pela crítica literária para distinguir as atuações da função autor teria sido a mesma que a tradição cristã usou por muitos séculos para autenticar ou rejeitar textos, ao buscar identificar nas obras literárias uma determinada “unidade estilística” e uma “coerência conceitual” ligadas a um determinado “nome de autor”. Mais especificamente, a função autor poderia ser reconhecida a partir de quatro características herdadas dos quatro critérios de autenticidade definidos por São Jerônimo:

São Jerônimo fornece quatro critérios: se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência

¹⁸ Roger Chartier, em *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, palestra publicada em 2000, vai retificar a datação colocada por Foucault: “o mecanismo censor referido é anterior ao momento da definição jurídica de uma propriedade, o que levava o leitor ou auditor da conferência de Foucault ao momento em que os Estados ou as Igrejas dotaram-se desse poder de vigiar e punir os autores e os textos transgressores, a saber, ao século XVI e XVII” (CHARTIER, 2012, p. 37).

conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores a morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos) (*idem*, p. 277).

Considerando que todo texto sempre carrega em si alguns signos que apontam para uma figura que lhe é exterior, Foucault afirma que, quando se trata de um texto literário, esse reconhecimento se dá de maneira mais complexa à medida que seria falso buscar o autor no escritor real, assim como também o seria no narrador-fictício. Em sendo assim, a função autor se realizaria nessa “cisão”, não se tornando a simples atribuição de um determinado discurso a um determinado indivíduo real, e sim “o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor”, ser de razão que na verdade é a “projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam” (*idem*, p. 276). Dessa forma, é clara a oposição entre o escritor real e a função autor, mas uma instância não se assume peremptoriamente como a negação da existência da outra.

Ao final de sua conferência, Foucault propõe que sejam modificadas as questões em torno do sujeito, geralmente empregado como fundamento originário da escrita, para analisá-lo como uma fonte complexa e variável do discurso. Portanto, em vista das narrativas do século XX, como as de Samuel Beckett e Antonin Artaud, em que “a marca do autor não é mais que a singularidade de sua ausência”, a função autor sofre grandes transformações em sua atuação, mas não desaparece completamente.

Quando Foucault diz que “a ele [o autor] cabe o papel do morto no jogo da escritura” essa afirmação não quer dizer, como prevenido no início da conferência, que esteja confirmando e defendendo seu óbito, e sim que “pôr-se como autor significa ocupar o lugar do morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência” (AGAMBEN, 2007 p. 51). Giorgio Agamben, em uma de suas leituras dos textos de Foucault, reforça essa diferença e analisa o

paradigma da presença/ausência do autor na escritura a partir da aporia que motivou a retaliação de alguns críticos, como a de Lucien Goldman, que, de acordo com Agamben, questionou a “absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade” (AGAMBEN, 2007, p. 50).

Agamben observa, portanto, as consequências éticas dessa omissão do sujeito empírico na formulação dos enunciados, colocado nos discursos de Foucault sempre em oposição à função autor. Desde *A arqueologia do saber*, cujos pontos são retomados na conferência de 1969, Foucault buscava esvaziar a carga psicologizantes dos textos, que supostamente apontaria para uma “dessubjetivação e decomposição do sujeito”, assumindo apenas, mais tarde, uma preocupação com as consequências que esse movimento podia trazer para o próprio sujeito.

Sendo assim, ao questionar de que maneira uma ausência poderia ser singular, Agamben investiga a chave de leitura da conferência “O que é um autor?” a partir de outro texto de Foucault, publicado em 1977, “A vida dos homens infames”, no qual o pensador francês põe a questão do sujeito de outra forma, evidenciando uma consciência quanto aos riscos de sua elipse, que, ao contrário do que enfatizaram as críticas do público presente na conferência de 1969, não tinha chegado a ser assumida integralmente naquele momento, como bem assinala Agamben.

O texto de 1977 foi publicado inicialmente como introdução de uma antologia de documentos dos séculos XVII/XVIII, em que são compilados alguns arquivos do internamento, da polícia, das petições ao rei e das cartas régias com ordem de prisão. Tais documentos se referiam a sujeitos que, por seus comportamentos considerados vis, membros da família ou da comunidade desejariam afastar do seu convívio; portanto, através de registros escritos, o monarca era convocado de forma sigilosa para contribuir com o banimento desses sujeitos. O livro que Foucault organizou trata, em suma, da reunião de “rudimentos para uma lenda dos homens obscuros, a partir dos discursos que, na desgraça ou na raiva, eles trocam com o poder” (FOUCAULT, 2006, p. 206).

Na introdução, Foucault (2006) propõe que os fragmentos sejam lidos como “notícias”, percebendo, portanto, os sujeitos desses relatos a partir de sua constituição real, sua suposta existência no passado – o que vem marcar uma postura diferenciada da abordagem que vinha fazendo do escritor de literatura, à medida que, mesmo considerando a existência do sujeito real, até então este estava fora de suas reflexões. Por outro lado, apesar de orientar a leitura desses registros para a notícia, curiosamente, aponta algo de ficcional e de literário nos relatos, comparando, ainda, o impacto moral dos anônimos escândalos com a “falsa infâmia” de Gilles de Rais, Guillery ou Cartouche, Sade e Lacenaire.

Para Foucault, as frases dos registros resgatam das sombras sujeitos de carne e osso que foram silenciados, o que pode ser visto nas palavras escritas ao monarca. Assumindo um comovente olhar pessoal, Foucault solicita a leitura desses textos, como se somente assim fosse possível que aqueles infames ainda existissem, mesmo que através do pano inapreensível da linguagem, na forma de uma ausência:

Divirtamo-nos, se quisermos, vendo aí uma revanche: a chance que permite que essas pessoas absolutamente sem glória surjam do meio de tantos mortos, gesticulem ainda, continuem manifestando sua raiva, sua aflição ou sua invencível obstinação em divagar, compensa talvez o azar que lançara sobre elas, apesar de sua modéstia e de seu anonimato, o raio do poder (FOUCAULT, 2006, p. 206).

Foucault enfatiza como os textos em cursiva enviados ao rei tiveram impacto tirânico sobre a história de determinados indivíduos, afinal, “esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras” (*idem*, p. 207). Isto é, a força daquelas palavras foi suficiente para “por vidas em jogo (*jouée*)”. Agamben (2007), diante desse texto de Foucault, examina a ausência/presença dos infames nos discursos oficiais a partir do signo do jogo, gerando uma possível aproximação entre o infame e a categoria do autor ao inseri-los como especificidades de uma categoria mais ampla: o sujeito, que se choca com os dispositivos de poder, “pondo-se em jogo”.

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial e presente em algum lugar; pelo contrário, ele é algo que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo (AGAMBEN, 2007, p. 54).

Foucault leva em conta a dificuldade de se recuperar na linguagem os sujeitos que foram apagados em vida, afirmando que só poderiam estar presentes ali enquanto gesto, esquivados para sempre de uma “possível apresentação”, chegando até nós apenas na condição de uma inexpressão. Como se esse movimento em torno da manifestação abreviada do infame explicasse de que forma o autor deixa a “singularidade de sua ausência”, Agamben infere: “se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 52). Nesse sentido, Agamben reforça em sua leitura o paradigma da presença/ausência do autor, amenizando uma interpretação radical da “morte do autor”.

Quando Foucault traz para o debate a questão autoral, relacionando-a com o apagamento do sujeito, desconstrói a categoria do autor e produz um grande efeito na concepção da inter-relação entre escrita e subjetividade. Essa concepção tem sua importância reconhecida na crítica ao regime de propriedade dos textos e, sobretudo, no solapamento de uma noção de essência do *eu*; no entanto, são muitos os que ainda o interpretam radicalmente, como alguns dos ouvintes de sua conferência em 1969, mesmo com a leitura de Agamben, que aponta para um sutil aparecimento do sujeito nos últimos textos de Foucault, mas que se manifestará com mais evidência nas últimas conferências de Barthes, que serão discutidas nos próximos capítulos.

Na esteira dessa virada do autor, muitos estudiosos voltam a refletir sobre a relação escritura/morte, trazendo à tona um debate que convencionalmente se denominou “retorno do autor”. Essa proposta de continuidade de debate não tem se colocado como uma proposição totalmente oposta ao postulado de Barthes, mas busca pensar em como conceber o sujeito diante da escrita depois da crítica estruturalista,

ou seja, de sua descentração – resgate que também traz uma marcante correspondência com o que no campo da antropologia é conhecido por alguns estudiosos como "retorno do sujeito".

Por essa perspectiva, no campo dos estudos literários se questiona o recalque modernista do sujeito na escrita, pois “mediante o conjunto de questões que cerca a função autoral, não basta realizar o féretro do personagem autor, é preciso refletir hoje sobre a força do seu espectro” (DELMASCHIO, 2014, p. 176). Com essa preocupação e reconhecendo o espaço da crítica estruturalista, em artigo sobre a leitura de Agamben sobre a função autor, Fabíola Padilha (2013) resume essa inquietação:

se levarmos em conta que o autor na contemporaneidade se encarrega à exaustão de performar um alguém cada vez mais presente no nosso campo de visão, ao ponto mesmo de interferir inevitavelmente nos modos de recepção dos textos e na própria concepção de obra (obra hoje é também o que o autor escreve nas redes sociais e nos blogs, o que diz nos *talk shows* etc.), se admitirmos que o autor submete-se às mesmas condições de existência preconizadas para o sujeito não cartesiano, descentrado, não investido de autoevidência, é necessário e urgente a meu ver enfrentar a seguinte questão: como podemos dimensionar atualmente a função autor, sem contabilizar aí esses egos performados, ou seja, sem ignorar na construção da figura autoral e no seu regime funcional a importância, enfim, de quem fala? (PADILHA, 2013, p. 36).

Portanto, é tendo em vista esse caminho que hoje faz uma parcela da crítica literária que nos perguntamos como os romances de Vila-Matas apresentam o sujeito, aquele que fala e que hoje fala para além dos limites materiais do texto literário, expandindo as possíveis leituras.

4 O RETORNO DO AUTOR

Ao ir além do século XX e acompanhar as complexas transformações econômicas, sociais, políticas, culturais e tecnológicas das últimas décadas do século XXI, cujas “sacudidas desmancharam boa parte das velhas certezas, percebemos que também se estaria deslocando ainda mais o eixo em torno do qual as subjetividades se edificam” (SIBILIA, 2008, p. 90). E ao trazer o debate autoral para o contexto deste século, é preciso levar em conta que se vive uma época em que se testemunha a eclosão das narrativas vivenciais, processo que se iniciou nos anos 1980 (DION, FORTIER, 2010).

Essas narrativas têm sido lidas por alguns estudiosos contemporâneos como sintoma de um crescente exibicionismo com suporte midiático, o que tem dado margem para muitos deles afirmarem que essas narrativas dialogam com uma sociedade espetacularizada (cf: VILAIN [2005]; SIBILIA [2008]; ARFUCH [2010]; KLINGER [2007], PADILHA [2013]). À parte as críticas mais radicais diante dos efeitos da popularização dos meios de comunicação (DEBORD [1997]), é inegável que a espetacularização de si tem se expandido nos mais variados campos, recriando novos modos de produção de subjetividades, em que o círculo virtual tem sido o mais efetivo neste quesito, seja através das redes sociais, seja através de *blogs* ou até mesmo do *Youtube*, que é um grande canal virtual de uma classe média cada vez mais expressiva, principalmente, no Brasil, com a recente dilatação desta classe social. Afinal, a mídia tem visado, sobretudo, a esse público, o médio-burguês, que tem sido um consumidor e participante ativo da sociedade do espetáculo, colocando-se muitas vezes também como produtor (SIBILIA, 2008, p. 30).

A inserção da metade da população brasileira¹⁹, ainda que na maioria dos casos de forma acrítica, no papel de consumidores em potencial, faz com que a performance

¹⁹ Numa pesquisa recente, chamada *NetView*, da Nielsen IBOPE, há coleta de dados que apontam para a classe C como maior consumidora de internet no Brasil, indicando que os grupos de menor renda têm tido mais interesse em estar conectados, principalmente, nas redes sociais (cf.

do narrador vila-matasiano, mesmo de nacionalidade espanhola, ganhe sentido para um leitor brasileiro, uma vez que o movimento autorreflexivo desse narrador dialoga com a sociedade global, à qual pertencem cada vez mais, para o bem ou para o mal, o cidadão brasileiro e o espanhol.

Muitos estudiosos latino-americanos, principalmente os que estão nas universidades brasileiras, têm se voltado para o estudo dos efeitos do avanço midiático nas escritas de si. Leonor Arfuch, Diana Klinger e Paula Sibilia são três grandes exemplos de estudiosas que realizaram trabalhos concentrados nessa questão. Cada uma em sua pesquisa, elas compartilham da hipótese de que o surgimento hiperbólico de narrativas vivenciais está ligado ao ar dos tempos, deste momento em que se presencia uma propensão aguda para a exposição.

Ao longo da última década, a rede mundial de computadores tem dado à luz um amplo leque de práticas que poderíamos denominar “confessionais”. Milhões de usuários de todo o planeta – “gente comum”, precisamente como *eu* e *você* – têm se apropriado das diversas ferramentas disponíveis on-line, que não cessam de surgir e se expandir, e as utilizam para expor publicamente a sua intimidade. Gerou-se, assim, um verdadeiro festival de “vidas privadas”, que se oferecem despidoradamente aos olhares do mundo inteiro (SIBILIA, 2008, p. 27).

Tendo em vista o impacto do avanço midiático na cultura ocidental e globalizada, Paula Sibilia, em seu livro *O Show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008), registra diversos contrapontos entre o *Youtube* e a *Comédia humana*, de Balzac, comparando-os no que ambos os suportes pretendem de realista na construção das subjetividades. Sibilia (2008) resgata dezenas de registros virtuais e analisa-os, numa perspectiva ao mesmo tempo antropológica e literária, porque toma esses objetos como ficcionais, mas uma ficção que quase não se distancia do real, já que muitas vezes pretende fazer-se passar pelo próprio real.

Considerando esses novos suportes como gêneros autobiográficos, Sibilia (2008) parte da hipótese de que também está em transformação a subjetividade neles

construída, uma vez que não se trata mais do narrador de diários do século XIX, porque agora mudaram o autor, o narrador e o personagem. Portanto, dentro do que o mercado editorial convencionou chamar de não-ficção, grupo em que estão incluídas as escritas de si, Paula Sibilia aí alocou as narrativas cibernéticas, cujos narradores, protagonistas e autores podem ser produzidos por sujeitos de várias categorias, desde o cidadão de baixa renda com acesso à internet até um ator de cinema.

Com a popularização da internet e o advento de redes sociais com grande adesão de público – como o *Facebook*, o *Instagram*, o *Twitter*, o *MySpace*, e tantos outros que surgem – têm multiplicado as narrativas que se inscrevem na primeira pessoa. Além desse espaço virtual, foram mobilizados muitos investimentos televisivos que promovem a criação de narrativas intersubjetivas, entre as quais estão os gêneros entrevistas, *talk show* e *reality show*, programas de enorme público, que ratificam a espetacularização da intimidade e dão suporte à visibilidade. Dessa forma, por mais prosaicos que sejam as vidas que se querem tornar visíveis, hoje, tem sido “habitual recorrer aos imaginários ficcionais expelidos pelos meios de comunicação para tecer as narrativas do cotidiano, gerando uma coleção de relatos que confluem na primeira pessoa do singular: *eu*” (SIBILIA, 2008, p. 196).

Nesse caso, no espaço da tela, mesmo o mais trivial dos eventos ganha repercussão, e Paula Sibilia explica esse fenômeno através da suposta pressão sentida pelos sujeitos contemporâneos diante da obsolescência de tudo quanto é, procedente do esvaecimento da noção de identidade e “da perda do amparo de todo um conjunto de instituições tão sólidas, como os velhos muros do lar. Então, é como se o *eu*, para constatar sua existência, devesse, a todo custo, tornar-se visível” (SIBILIA, 2008, p. 220).

Em seu livro, Sibilia reforça que essa autoevidência parece caminhar para a volatilização das fronteiras entre real e ficcional, uma vez que os sujeitos expostos midiaticamente estão autoconstruídos, denotando uma estilização de si alterdirigida, como se respondessem mesmo à lógica de visibilidade (2008, p. 216).

Enrique Vila-Matas comenta em seu romance *Bartleby e companhia* (2004) sobre os efeitos dessa lógica de visibilidade pela perspectiva do autor, jogando com o contexto acima referido ao trazer uma citação apócrifa do escritor basco Bernardo Atxaga:

“[h]á pouco, comenta, um amigo me dizia que hoje em dia para ser escritor é preciso ter mais força física que imaginação”. São, a seu modo de ver, excessivas entrevistas, congressos, conferências e apresentações diante da imprensa. Questiona-se sobre até que ponto o escritor tem de estar na sociedade e nos meios de comunicação. “Antes, diz, era inócuo, mas agora é fundamental” (VILA-MATAS, 2004, p. 106).

Em torno do mesmo problema, o escritor Vila-Matas, em fala na mesa-redonda da Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), no ano de 2012, reforça de forma provocativa: “Escritores não devem ser vistos, devem ser lidos”²⁰. A declaração dele talvez tenha soado ofensiva para um público que anualmente disputa o ingresso desse evento, ou então seu conteúdo apenas insinue uma angústia que já está presente no trecho destacado de *Bartleby e companhia*, sobre a exigência do corpo do autor nos espaços públicos.

Nesse sentido, já não se pode mais ignorar a presença espectral do autor, uma vez que é quase inevitável participar do contexto da cultura midiática, ou sendo alvo dos holofotes ou tendo papel ativo na construção de sua imagem pública. Alguns chegam até mesmo a dialogar criativamente com essa tendência ao se colocarem como mais um personagem ficcional em suas narrativas, tais como José Castello, em *Ribamar* (2010), Rubem Fonseca em *José* (2011), Chico Buarque em *O irmão alemão* (2014), para dar alguns exemplos brasileiros, e o próprio Enrique Vila-Matas, em sua tetralogia do escritor. Dessa forma, “a construção do escritor como personagem do espaço público midiático oferece uma prova irrefutável de sua existência” (VIEGAS, 2008, p. 147).

²⁰ O relato sobre a participação de Vila-Matas na FLIP foi registrado por Augusto Gomes, em cobertura para a página “Último Segundo”. Gomes (2012) registrou que a tenda, lotada no início, começou a se esvaziar após a fala controversa do escritor. (Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/flip/2012-07-08/escritores-nao-devem-ser-vistos-devem-ser-lidos-diz-vila-matas.html>>. Acesso em: 26 de jul. 2015).

Essa evidência, por sua vez, gera um conflito com o papel inicial da função autor, já que coloca em dúvida se o autor seria mesmo uma figura que não cessa de desaparecer. Por causa disso, alguns estudiosos, entre os quais a argentina Diana Klinger, consideram problemático pensar o autor hoje a partir somente da ideia de uma função.

Segundo a nossa hipótese, na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se, além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia dos escândalo ou da provocação, como é o caso de Vallejo e de Cucurto por exemplo, torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala” (KLINGER, 2007, p. 35).

Já a estudiosa Luciene de Azevedo, que trabalhou com a escrita de si em *blogs*, como a de Clarah Averbuck, não rejeita a função autor na atualidade. Reforçando que a posição vazia da função autor é o lugar que comporta “uma pluralidade de egos, múltiplas posições de sujeito”, defende, ao contrário de Klinger, que esta função é, sim, capaz de promover “um jogo entre identidade autoral, seu *ego scriptor*, e a *performance* figurada de subjetividades, tornando híbrida sua condição de possibilidade” (AZEVEDO, 2007, p. 136). Ao resgatar a função autor, ela levanta a hipótese de que esta se realiza justamente neste jogo em que as marcas autorais criam um arranjo indecível entre vida e ficção, de maneira que os desdobramentos do autor na contemporaneidade indicariam um deslocamento da atuação do conceito (AZEVEDO, 2007, p. 138), e não sua anulação.

Os *blogs* foram um espaço virtual muito aproveitado entre os anos 1990 e 2000 pela juventude, principalmente como diário; entretanto, um diário que não tem nenhuma obrigação com a verdade e que de íntimo não tem nada, porque na internet passa a ser um gênero público. Luciene de Azevedo, indo além da discussão acerca do estatuto literário dessas narrativas, aborda nelas a questão já levantada por Sibilia acerca do narcisismo que paira nos meios de comunicação da contemporaneidade. A visibilidade, no entanto, é colocada dentro de um paradoxo em que se expor é também se esconder, devido a essa escrita que relaciona o sujeito dos posts ao

sujeito real, mas com histórias que não sabemos até onde comprováveis, com propósitos que nem sempre são óbvios ou mesmo conscientes.

Sob tal aspecto da visibilidade, as escritas de *blog* são aproximadas a certa tendência da literatura contemporânea.

Nesse sentido, a problemática principal que ronda os posts diários dos blogs e as narrativas dos autores que garantiram publicação em papel depois que se lançaram na rede dramatizando suas experiências cotidianas não está calcada na garantia de veracidade, mas em um protocolo de desaparecimento (“Como faremos para desaparecer?”, perguntava Blanchot). Um jogo de esconde-esconde que alude a uma visibilidade enganadora investindo na impossibilidade de confirmar se tudo (ou quase nada?), afinal, é verdade ou não. A figura do autor (eu que escreve ou *ego scriptor*?) é ao mesmo tempo evocada como referente do texto e ao mesmo tempo borrada pela indecidibilidade que inquieta o leitor chamado a participar de um pacto em que as regras não estão dadas de antemão (AZEVEDO, 2008, p. 34).

Apesar de seguirem caminhos diferentes em relação à atualidade ou não da função autor, ambas as pesquisadoras – Klinger (2007) e Azevedo (2008) – apontam para o dispositivo da *performance* como embaralhador dos papéis jogados pelo autor na literatura contemporânea. A *performance* observada nas ficções mais recentes, de acordo com Klinger, pode fazer referência tanto à arte da performance quanto ao conceito de performático, da americana Judith Butler.

A primeira possibilidade é baseada num movimento artístico que teve o corpo como principal objeto de trabalho, não servindo apenas como instrumento, mas também lugar da intervenção; é conhecida como *arte da performance* ou *performance corporal*. Com traços herdados do teatro, as apresentações aconteciam geralmente em locais abertos, utilizando o próprio corpo do *performer*, muitas vezes em atuações arriscadas. No entanto, a arte da performance se separava do teatro ao assumir uma ambiguidade entre realidade e ficção, uma vez que as apresentações não pretendiam representar, mas serem um evento real, cujo personagem era o próprio *performer*. Por isso, uma das principais características dessa manifestação artística é o contato direto entre emissor e receptor, com abertura para improvisação.

De acordo com Glusberg (2011), a arte da *performance* é um conceito que ainda carece de tradição, mas que possui um contexto histórico de origem. Uma das propostas da *performance* estava ligada à denúncia da artificialidade, e fazia isso com métodos antissublimes. O método mais comum era a repetição exaustiva de determinados rituais, de maneira a desnaturalizar gestos que foram cristalizados na sociedade. Portanto havia um propósito político imbuído na *performance*, que fazia parte do contexto histórico em que surgiu.

Não é difícil ver no performático uma das formas que a política toma na cena social contemporânea, desvinculando o gesto das receitas naturalistas, porque a *performance* como tal nasce das décadas de 60 e 70, imbuída do clima de lutas pelas liberdades políticas e sexuais, espirituais e artísticas, que foram a tônica do momento e às quais empresta um perfil definidor, sobretudo quando o imaginário libertário encontra um motivo de expressão bem palpável: o corpo do *performer* que se torna um campo experimental no âmbito artístico ao mesmo tempo que se mostra como laboratório de experiências científicas e políticas (RAVETTI, 2002, p. 58).

A segunda possibilidade, não muito distante da proposta da arte da *performance*, é a conceitualização desenvolvida por um dos principais nomes da teoria *queer*, a americana Judith Butler, que associa a performance à noção de gênero – a regulação do corpo entre masculino e feminino. “Para Butler, o gênero é uma construção performática, quer dizer uma construção cultural imitativa e contingente” (KLINGER, 2007, p. 49). Por essa perspectiva, a *performance* colocaria em evidência a encenação e artificialidade de todo gênero, que não teria mais uma essencialidade demarcada pela heteronormatividade. Portanto, a imitação, a paródia que se faz é da cópia ou mesmo da própria ideia ilusória de original (*idem*).

Luciene de Azevedo também dialoga com Butler a partir da relação entre *performance* e citação paródica. E, dessa forma, Azevedo (2007) encara a *performance* como uma arte satírica que adentrou a narrativa contemporânea, podendo ser detectada na atuação do autor, quando este impõe sua presença no texto. Assim, Azevedo define a *performance* na literatura:

A *performance* pode ser definida, então, como repetição estilizada, como citação. A *performance* narrativa pode citar não apenas a ideia tradicional do autor como fonte do seu texto a fim de desmascará-la como uma condição fantasmática, como também pode citar outras vozes, travestir-se de máscaras, atuando em todo tipo de cena. Assim, o modo de atuação da

performance implica não apenas a “imitação” de uma pretensa autenticidade autoral, mas também seu deslocamento e ressignificação (AZEVEDO, 2007, p. 139).

A autorreferencialidade também é uma forma de citação engrenada na *performance*, que pode denunciar a ficcionalidade da narrativa e a produção do mito do autor. A citação exagerada é um recurso característico da paródia, e, como imitação, é performática. No entanto, por estar calcada na desconstrução do real e do original, a *performance* se torna um procedimento que torna quase indefinível a própria noção de ficção – é nesse sentido que é considerada a *performance* nas narrativas de Enrique Vila-Matas.

Por outro lado, esse efeito da *performance* muito se aproxima do que se tem discutido como *autoficção*. As próprias estudiosas brasileiras que investiram no conceito de *performance* – Klinger (2007) e Azevedo (2007) – discutem também sobre a *autoficção* – termo que ainda não está precisamente definido enquanto conceito, mas que tem reunido muitos debates em torno da função autoral.

4. 1 A autoficção

A nomenclatura *autoficção* vem do final dos anos 1970 e tem sua origem no romance *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky, que a produziu como provocação ao *Le pacte autobiographique* (1975)²¹, de Philippe Lejeune. O trabalho de Lejeune, um dos mais conhecidos sobre os gêneros autobiográficos e frequentemente citado, se baliza no imperativo do *pacto de verdade* com o leitor. Isto é, a autobiografia deve ser lida a partir de uma garantia de que tal texto está dizendo somente a verdade.

Nesse trabalho, tendo como premissa o imperativo do pacto, Lejeune apresenta um quadro em que exclui a possibilidade de existir na história da literatura uma narrativa

²¹ Philippe Lejeune promoveu na França um grupo de estudos voltado para a autobiografia. O livro mais revisitado que publicou é *Le pacte autobiographique* (1975), livro com tom formalista que teve mais tarde pelo menos duas sequências de textos para retificar as discussões que lá iniciou: “O pacto autobiográfico (bis)” (2008) e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” (2008). O interesse de Lejeune pelo tema, inclusive, o conduziu à militância pela autobiografia em seu país, liderando a Associação pela autobiografia e pelo patrimônio autobiográfico (APA).

ficcional em que a identidade do autor coincida com a do narrador em primeira pessoa. Como contra-argumento, Doubrovsky, que também foi professor na mesma instituição que Lejeune, criou seu livro baseando-se nessa estrutura improvável para seu colega, lançando a autoficção, na época, como um neologismo que chegava para embaralhar as demarcações da autobiografia e da ficção, que, para Lejeune, eram bem claras na organização dos gêneros textuais, quando propôs uma tabela. Portanto, o *termo autoficção*, “preenchendo uma lacuna” no trabalho de Lejeune, é uma criação de Doubrovsky, haja vista que consta já na apresentação do romance *Fils* (1977).

Por outro lado, Vincent Colonna (2004), abordando o conceito como um procedimento de “ficcionalização de si”, defende que a *prática autoficcional* remonta a outros momentos da historiografia literária, até mesmo à Grécia Antiga, na obra de Luciano de Samósata, não sendo, por isso, um “novo gênero”. Já para aquele que toma para si o epíteto de criador da terminologia, a autoficção contrapõe-se à autobiografia, como se fosse uma variante pós-moderna desse gênero, já que não divulga figuras heróicas que se debruçam sobre seu passado de grandes feitos, mas, sim, “narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Doubrovsky ressalta numa entrevista para Philippe Vilain que, enquanto ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais, a autoficção deve ser lida como romance e não recapitulação histórica (DOUBROVSKY *apud* VILAIN, 2005, p. 209). Portanto, trocando em miúdos:

[h]averia, no balanço crítico traçado por Jean-Louis Jeannelle, dois modelos de autoficção: o de Doubrovsky, que considera que ela só pode existir se houver identidade de nome entre personagem, narrador e autor, se os fatos narrados forem estritamente verídicos, e se o sujeito apresentado for um sujeito em crise, ou, em outras palavras, a autoficção seria um gênero pós-moderno; já o de Vincent Colonna é um conceito mais extensivo, pois ele o estendeu para o conjunto de procedimentos de “ficcionalização de si” em qualquer tempo, sem se limitar à contemporaneidade (FIGUEIREDO, 2012, p. 63).

Como bem destaca a estudiosa brasileira Eurídice Figueiredo em livro²² que apresenta várias práticas de escrita de si: a configuração da autoficção como gênero não é consensual. Vincent Colonna, de um lado, afirma que “não se trata propriamente de um gênero, mas de uma nebulosa de práticas aparentadas”, que, tendo ainda indícios em textos da antiguidade, não teria, por isso, sua origem na contemporaneidade (COLONNA, 2004, p. 11). Enquanto que, de outro lado, está a definição de Doubrovsky que, mesmo com todas as suas indicações vanguardistas, leva às armadilhas dos gêneros, que correm o risco de serem “repetidos à saciedade”, conforme alerta outro pesquisador brasileiro, Evando Nascimento:

Destacaria ainda outros incômodos em face da autoficção (...) Primeiro é o temor de que se converta em definitivo em novo gênero, reduzindo-se a clichês e ideias fixas. A graça e o frescor da invenção doubrovskyana é ter sido uma provocação literária ao papa do sacrossanto gênero da autobiografia, Lejeune. Converter autoficção num gênero com características definidas e repetidas à saciedade, parece-me uma traição ao impulso inventivo e original (NASCIMENTO, 2011, p. 195).

Para Evando Nascimento, reduzir a autoficção a um novo gênero não faria jus à ruptura com a convenção ficcional, que a autoficção realiza com sofisticação ao transitar entre o imaginário e o real, “embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da *letra*” (*ibidem*, p. 196). Ao fazer a crítica ao formalismo redutor dos gêneros e ao “pacto de Lejeune”, Evando Nascimento ressalta as potencialidades da autoficção, que, inscritas no espaço da literatura, estão para além da própria diluição das supostas fronteiras do verdadeiro e do ficcional, alcançando ainda a questão que relaciona construção da subjetividade e escrita.

Assim, após rejeitar a ideia de autoficção como um gênero contemporâneo, Nascimento (2011) ainda propõe que a prática autoficcional seja chamada de alterficção, para que deste modo também fosse abarcada numa terminologia literária o fator intersubjetivo – a interação e a construção de si pelo outro. Nesta proposta, o leitor ganha um grande espaço no jogo da ficção, já que a autoficção ou a alterficção

²² *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (2013).

passa a ser encarada mais como um efeito de leitura do que um gênero. Portanto, a partir dessa perspectiva:

[o] leitor é convocado a intertrocar papéis com todas essas máscaras ficcionais, atribuindo também algo de sua própria vida, sem o que a literatura permanece letra morta. A vida de toda ficção depende da *bios* leitoral, sem o qual nada acontece. Pois a autoficção só existe de fato como efeito e não como novo dogma de criação (*Idem*, p. 199).

Assim, ficaria ao leitor o direito de conduzir sua leitura pela autoficção, se assim pensar que deve, não sendo necessário haver um rótulo inscrito “autoficção” em qualquer parte do livro, pois, nesse caso, a leitura estaria condicionada pelas formas dos gêneros. Manter a suspensão sobre os papéis exercidos pelo autor na ficção promove, hoje, a ambivalência da função autor, principalmente, quando esse se movimenta no texto como um artista da *performance*.

O modo de atuação da *performance* autoral é exercer -se na ambigüidade que lhe é inerente , ainda suscitando a referência à figura do autor : quem realmente está falando , é o autor ou um outro ? Está sendo sincero ou farsante? Essas são suas opiniões ou falas recortadas de uma origem inidentificável? No entanto , essas questões não podem mais ser decididas buscando-se apoio no autor como unidade e origem das significações do texto (AZEVEDO, 2007, p. 139).

A dificuldade em se identificar quem está falando e qual a posição do sujeito empírico entre as inúmeras vozes narrativas de um romance (o autor está contra ou à favor do personagem?) é uma questão que ainda persiste, assim como o lugar da verdade no discurso literário. O procedimento da *performance* autoral tem ampliado essas questões, não as dando como superadas, uma vez que “a voz encenada pelo narrador performático simula uma posição de identidade com várias subjetividades , sem, no entanto , personificar nenhum sujeito fixo , é um ‘ator móvel’ que pode ser atravessado por uma plurivocidade” (AZEVEDO, 2007, p. 140).

Esse é o caso do narrador de *Doutor Pasavento*, que, inclusive, parece até mesmo parodiar o próprio gesto da paródia quando se propõe a ser um outro, a mudar de memória: a contar sua história como se fosse outro. Mas, ao fazer isso, dá ao leitor acesso aos bastidores de sua criação subjetiva, ainda que os próprios bastidores em algum momento deixem escapar a impressão de uma artificialidade. A ideia começa

a tomar vigor quando Pasavento decide visitar um ex-colega de trabalho, o professor Ricardo Morante, que teve um destino semelhante ao de Robert Walser ao se internar num hospital psiquiátrico. Quando Pasavento ainda está gestando seu plano, pensa no professor como uma plateia que dará legitimidade a sua atuação, uma metáfora da preocupação do autor quanto à capacidade de convencimento de sua história:

Era impossível não pensar em certas semelhanças entre o professor e Robert Walser. Pensava nisso quando me dei conta de que, na qualidade de doutor Pasavento, especialista em psiquiatria, eu podia ir visitar Morante. Se ele não se lembrasse de mim, no fundo seria perfeito, me permitiria não só ensaiar ser outro, mas ser outro de verdade, pelo menos aos seus olhos. O professor Morante podia me outorgar a legitimidade de que, como doutor Pasavento, eu andava precisando (VILA-MATAS, 2009, p. 99).

Nessa intenção, o escritor Pasavento ficaria cada vez mais ausente, para ser o personagem doutor psiquiatra, um sujeito com outra história. O professor Morante é um homem que compõe a memória de Andrés Pasavento, mas Andrés Pasavento não está mais nas lembranças desse homem, ele desapareceu. Ao reaparecer na vida de Morante como um doutor, Pasavento tem a oportunidade de reescrever a sua autobiografia tendo como cobaia um público que não o conhece e, por isso, na visão dele, é um público que pode ser convencido da veracidade do sujeito produzido ficcionalmente, para enfim dar-lhe validade. E isso só pode acontecer após um apagamento do eu biográfico, no caso, o apagamento de Andrés Pasavento e de Enrique Vila-Matas, que, depois disso apenas podem se esforçar para constituir-se textualmente, ou seja, só podem contar-se como um eu na experiência da autoficção: o “eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semioculto com as sinceridades forjadas que escreve” (AZEVEDO, 2007, p. 35).

Por isso o protagonista decide desaparecer também por meio da escrita e dar acesso à sua desapareição por meio do relato escrito, o diário de doutor Pasavento, que deixa marcas de uma presença espectral, a do autor. Dessa maneira, o narrador, alterego do próprio Vila-Matas, exerce em sua teia ficcional a função autor, mas como intruso, alguém que se coloca na sua história como outro sujeito, acompanhando certa tendência contemporânea:

Assim, o autor assume um duplo estatuto contraditório : um lugar vazio impossível de garantir a veracidade referencial e simultaneamente um intruso que se assume interlocutor de si , colocando-se abertamente na posição de autor , fingindo-se outros: “Aos poucos vou me largando por aí” (AZEVEDO, 2007, p. 39).

Vila-Matas aborda em seus romances esses procedimentos com postura analítica, sendo, por isso, citado pela crítica contemporânea como uma parcela dos escritores que aderem à tendência com sofisticação e afastamento. A própria discussão sobre a autoficção é assumida performativamente pelo narrador d’*O mal de Montano*, que também é escritor de diários. No seguinte trecho, o narrador se mostra como um imitador, um escritor que praticou excessivamente a citação e quer evitar a todo custo a autoficção, tentando convencer o leitor da veracidade daquilo que ele conta:

Talvez o que fiz foi ir me apoiando em citações de outros para conhecer meu exíguo território particular, de subalterno com alguns esplendores vitais, e ao mesmo tempo descobrir que nunca chegarei a me conhecer muito a mim mesmo – porque a vida já não é uma unidade com centro, “a vida”, dizia Nietzsche, “já não reside na totalidade, num Todo orgânico e completo” –, mas em compensação, poderia ser muitas pessoas, uma pavorosa conjunção dos mais diversos destinos e um conjunto de ecos das mais variadas procedências: um escritor condenado, talvez cedo ou tarde – obrigado pelas circunstâncias do tempo que me coube viver –, a praticar, mais que o gênero autobiográfico, o autofictício, embora torcendo para o momento dessa condenação ainda demorar muito, e por enquanto enredando-me numa íntima homenagem à Veracidade, empenhando-me num esforço desesperado de contar a verdade sobre minha fragmentada vida, antes de que talvez chegue a minha hora de passar para o terreno da autoficção, na qual, sem dúvida, se não tiver outra saída, simularei que me conheço mais do que na realidade me conheço (VILA-MATAS, 2005, p. 124).

A passagem destacada assinala o esforço do narrador para se relatar como sincero, verdadeiro, de modo muito semelhante ao trecho anterior, de *Doutor Pasavento*. Ambos estão em luta para serem capazes de continuar representando, como se essa fosse a única possibilidade que eles têm de existência. Uma existência, no entanto, que se inicia por um paradoxal processo de apagamento, que se dá no texto, pela via da ficção. Tal procedimento que forja a sinceridade é uma *performance* autoral.

4.2 A contraface do desaparecimento: os autores em evidência e a lógica paradoxal da visibilidade

Quanto ao romance *Doutor Pasavento*, a discussão se materializa pela aproximação mais evidente com Maurice Blanchot, quando o protagonista não quer ser outro escritor cuja sombra ainda desliza no mito. Por exemplo, ele põe em ação seu desaparecimento tendo por vezes como parâmetro o sumiço de Agatha Christie, romancista policial de grande público, cujas alcunhas reforçam o mito produzido em torno de sua figura de escritora, como “Rainha/Dama do crime” e “Duquesa da Morte”, ou mesmo esse nome próprio com que assinou muitos livros, que é um pseudônimo entre outros usados por ela, mas que foi o que notabilizou seu *nome de autor* ou sua *griffe*.

Pasavento toma como referência o episódio em que Christie passou 11 dias sem que ninguém soubesse de seu paradeiro. Esse “mistério”, que causou certa euforia na época (ano de 1926), teve determinante colaboração do trabalho sensacionalista da mídia impressa, que evidenciou o sumiço da escritora.

Um de seus biógrafos, Martin Fido (1999), relata que no primeiro dia de seu desaparecimento, Agatha Christie saiu de casa com uma mala, após ser informada do desejo de separação de seu marido, Coronel Archibald, que a deixaria para viver com a amante – o que indica o conflito conjugal como principal hipótese motivadora do desaparecimento da romancista britânica. Ela, portanto, teria saído com o carro para abandoná-lo, com seus documentos e a mala, em frente a uma ribanceira. Quando o carro foi encontrado, deu-se início à busca policial pelo paradeiro da escritora²³.

²³ São numerosas as páginas e artigos em inglês que tratam desse evento e sua repercussão midiática. É comum encontrar também artigos que estabelecem relação entre a premissa policial da maioria dos romances de Agatha Christie e o episódio de seu desaparecimento, incorrendo em leituras especulativas desses romances, principalmente de *O retrato* (2000), assinado com o pseudônimo de Mary Westmacott, e que tem como mote o desejo de suicídio da personagem Celia, abandonada pelo marido. Cf: <<http://www.agathachristie.com/>; <http://www.poirot.us/disappear.php>; http://www.sexualfables.com/poison_pen_letters.php>.

A busca foi se ampliando, tanto que consta na biografia de Agatha Christie que teria sido oferecida até uma recompensa de 100\$ para quem tivesse informações acerca da sua localização. Ela sumiu deixando apenas rastros de sua ausência, os quais sugeriam suicídio. Depois de 11 dias de uma busca que mobilizou mais de 10 mil voluntários, Christie foi encontrada num hotel, onde teria se registrado com nome falso, adotando a identidade de uma sul-africana, alheia a qualquer referência à escritora de romances policiais. Quando respondeu pelo seu nome artístico, alegou que teria sofrido um lapso de memória, uma amnésia que a impedia de se identificar por um tempo como uma romancista.

Várias hipóteses sobre o falso-desaparecimento de Agatha Christie foram levantadas, inclusive a de golpe publicitário para promoção de um dos seus livros, *The Murder of Roger Ackroid* (1926), que havia sido lançado poucas semanas antes do incidente. É importante ter em vista que Agatha Christie já era uma figura pública quando ocorreu este episódio, isto é, já era escritora com livros publicados. Parafraseando Foucault: *Agatha Christie* era um *nome de autor* que não só correspondia ao modo de circulação de seus textos, mas que colocava o sujeito em evidência, para além da constituição abstrata de um reconhecido nome de autor que rodava nos jornais, nas conversas, no rádio, no cinema. Tanto assim que a notícia de seu desaparecimento poderia causar a comoção de milhares de pessoas, como também suscitar a habilidade investigativa que seus livros, a maioria na forma de quebra-cabeças em prosa, que já motivava nos leitores.

O caso do desaparecimento de Agatha Christie é relevante para o romance de Vila-Matas porque o narrador de *Doutor Pasavento*, escritor contemporâneo, mas com certeza de menos público, inspirou-se nele ao se dar por desaparecido, realizando movimentos análogos aos da escritora: isolou-se em hotéis de diversos países e adotou nomes falsos. O próprio sobrenome “artificialmente verdadeiro” do protagonista concatena com essas variações onomásticas: *Pasavento*.

Este nome reúne duas palavras que sonoramente originam uma expressão que não tem muita distinção gráfica entre a língua espanhola e a portuguesa: *pasa viento*/passa vento. Como induz o sentido do neologismo, o protagonista carrega um

nome que já tem em si a eliminação de qualquer pretensão de identidade sólida e imutável. Seu nome, portanto, sugere a ausência de matéria, um sujeito que pode ser atravessado pelo vento, como se fosse inexistente.

Ainda que ele não se deixe aprisionar em um nome somente, tendo em vista as constantes trocas que o deixam sempre incapturável, uma leitura especulativa da formação onomástica de Pasavento também reivindica as particularidades eólicas *invisibilidade* e *mobilidade* como reforçadoras de pelo menos três vertentes do personagem: andarilho, estrangeiro, espião.

Os três adjetivos em questão, além de coincidirem didaticamente com a obsessão do protagonista pelo próprio desaparecimento, também lembram um personagem cervantino de nome semelhante: *Pasamonte*. Em *Dom Quixote*, esse nome é de uma personagem apresentada no capítulo XXII, um cativo que Dom Quixote liberta e que ainda diz ter escrito um livro chamado *La vida de Ginés de Pasamonte*, em que é narrada a história de um pícaro. A explicação do nome Pasavento enquanto referência ao personagem de Cervantes, no entanto, aparece de forma mais explícita na página 345 de *Doutor Pasavento*, quando o nome Ginés aparece parcialmente invertido:

Mais que Scorsese ou De Niro, ao doutor Humbol chamou mais a atenção o doutor Pasavento, seu sobrenome. “É um nome metafísico, meu Deus. Passa e passa o vento e passa o mundo, Pasavento, Pasamundo, Pasamonte, vagabundo, vaga o vento, vou ao monte, Don Genís de Pasamonte...” (VILA-MATAS, 2009, p. 345).

Portanto, mais uma vez, a questão onomástica é colocada na narrativa de maneira a desestabilizar a identidade e a conferir maior ficcionalidade ao personagem, uma vez que ele tem um nome de origem literária, que é constantemente trocado por outros nomes ainda mais literários. A ideia de realizar essa troca vem do esforço para circular pelo mundo sem ser reconhecido ou para ser reconhecido enquanto outro, no entanto é um esforço que também revela a necessidade de ser visto, mesmo que confundido.

Assim, de forma que varia entre o picaresco e o farsesco, Pasavento arquiteta seu desaparecimento; contudo, ao contrário da romancista Agatha Christie, não

provocou a euforia dos jornais, sequer um conhecido se deu o trabalho de procurá-lo.

Hotel Troisi, Nápoles, Itália. Os dias aqui são belos, pois o inverno está sendo mais brando do que se esperava, embora tudo estivesse melhor se eu não sentisse que minha situação é cada vez mais estranha, pois, justo no momento em que desejo reaparecer timidamente no mundo e terminar assim com a radicalidade desses dias de reclusão nos quais vivi sem ver ninguém, e sem que ninguém soubesse onde estou (tento imitar os famosos onze dias em que Agatha Christie esteve misteriosamente desaparecida até que foi localizada num balneário do norte da Grã-Bretanha, e é patético, porque, ainda que só esteja aqui há quatro dias posso ir perfeitamente além dos onze dias que, à diferença de Christie, a quem *todo mundo* procurou, alguém dê pela minha falta) [...] (VILA-MATAS, 2009, p. 90).

Essa preocupação do protagonista, que ao sair de vista descobre sua natural invisibilidade, além de fornecer humor à narrativa, vai ao encontro da premissa daquela citação de *Bartleby e Cia* dada a Bernardo Atxaga: se o escritor não aparece fisicamente nos espaços midiáticos e intelectuais, não se mobiliza para estar presente em corpo, ele não existe, seus livros não lhe darão notoriedade ou então não serão lidos. Portanto, aquilo que não se dá a ver, hoje, não existe.

Este é também o maior argumento do livro de Paula Sibilia, *O show do eu*, acerca da lógica da visibilidade em nosso tempo, e que reforça uma grande diferença em relação ao caso de Christie – a escritora do século XX, cuja fama passou antes pelos mais de 80 livros que publicou, e não necessariamente pela sua atuação na vida pública, mesmo que, em seguida, tenha se tornado um mito para seus leitores, um nome maior que o título de seus livros, que gerou muita curiosidade sobre a vida da autora. No entanto, é preciso destacar: foram ainda seus livros que a colocaram numa posição de destaque.

É bem possível que, se Agatha Christie vivesse e forjasse seu sumiço hoje, não haveria a mobilização havida no passado, tampouco seus livros seriam tão vendidos por causa de um desaparecimento, aliás, eles já não possuem tanta força no mercado, de forma que se acumulam nos sebos. Todavia, é importante frisar que naquela época foi, sobretudo, a atividade midiática que tornou visível a ausência de Christie, mas será que hoje interessa à imprensa ou ao público quem *some*? É uma questão que carrega alguma relatividade: depende dos interesses envolvidos; no

entanto, como a indicar um jogo de duplos, a regra tem sido a inversa: interessa quem se *expõe*. Tanto que, no Brasil, uma simples saída do compositor nacional e escritor Chico Buarque à rua para comprar pão aparece no jornal como notícia²⁴.

Pode ser por isso que, num tempo de supervalorização da exposição e do espetáculo, quando se declara nos meios acadêmicos o retorno do autor, é também um tempo em que, paradoxalmente, o sujeito está ausente, porque se não estiver presente no jornal, nas redes sociais, nos espaços propostos pelo mercado editorial, como as grandes feiras de livros, ou mesmo nos espaços acadêmicos, sempre reforçando a sua existência enquanto imagem, é possível que, se não fizer nada disso, se passe como invisível ou inexistente. E, conforme a narrativa vila-matasiana exprime: é demandada muita energia para se construir as imagens públicas, responder por elas e atualizá-las diante dos dispositivos midiáticos.

O jornal argentino *Clarín*, em entrevista a Gabriela Adamo, diretora de um festival internacional de literatura da Argentina, a *Fundación Filba*, declara desde a manchete a necessidade de exposição dos escritores contemporâneos: “Lo que se viene: los escritores van a vivir de los recitales, no de los libros”. Adamo afirma, na entrevista, que assim como os músicos não vivem mais da venda de CDs, e sim de shows, os escritores não viverão mais da venda de seus livros, mas antes da exposição de sua figura pessoal.

²⁴ O profissionais de algumas páginas de fofoca, como a revista *Ego* – título no mínimo curioso para a discussão que aqui se trava – estão sempre coletando imagens de Chico Buarque pelas ruas do Rio de Janeiro, assim como imagens corriqueiras de outros artistas globais. O caso do pão não é um exemplo aleatório do que tem virado notícia de jornal, pois, a despeito da relatividade em torno da relevância desse evento, ele, de fato, estampou a página da revista *Ego* em 2009, como se pode conferir no link: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL13637279798,00CHICO+BUARQUE+COMPRA+BAGUE+TES+PARA+O+LANCHE+DA+TARDE.html>. A questão que uma notícia assim enseja talvez esteja ligada a quem interessa ler o que tem feito Chico Buarque em seu dia-a-dia. Será uma necessidade de ter afirmado em algum lugar que este homem pode ser “gente como a gente”, apesar de seu monumental talento e carisma? A criação do homem como mito, haja vista a multiplicidade de imagens produzidas em torno do nome Chico Buarque, talvez crie a necessidade de se buscar o homem no mito, isto é, a humanidade que provém do prosaísmo de uma simples saída à padaria. Assim, quando se justifica que “se ele faz coisas que nós, mortais, fazemos, então está próximo de nós” pode se estar promovendo uma desmitificação às avessas.

La forma de promocionar la literatura, en el mejor sentido de la palabra promoción, de hacerla circular, está en pleno cambio. Y es muy radical. Esa figura totémica del gran escritor sentado en una mesa se verá cada vez menos, y habrá más autogestión de los autores a través de circuitos paralelos como las redes sociales, los lugares de encuentro, de lecturas, etcétera. Podemos pensar en una comparación con la música, en la cual los artistas no viven de los discos que venden sino de sus presentaciones en festivales y en recitales. Le decís esto a un autor y le agarra un ataque de pánico, comprensible. Si bien la estructura tradicional de las grandes editoriales va a funcionar por muchos años, existe un mundo lateral que busca otras formas y evidentemente ahí se están cocinando las cosas más interesantes (ADAMO, acesso em 23 de mai. 2015)²⁵.

Essa afirmação tenta convencer que é da publicidade de sua imagem que hoje o autor passa a ser refém. Entretanto, Gabriela Adamo, ao ser questionada pelo entrevistador acerca do escritor argentino César Aira, que, contra essa regra da autoevidência, tem crescido muito ultimamente, mas, segundo o entrevistador, resisti(n)do às aparições públicas, ela responde que se trata de um caso especial e pessoal, “lamentando” pelos fãs que gostariam de encontrá-lo.

César Aira é o caso de um escritor cuja carreira tem se consolidado cada dia mais, sem necessariamente participar tão ativamente da lógica imposta pelo mercado editorial, publicando, inclusive, em editoras pequenas, tendo até pouco tempo um restrito grupo de leitores. Na Espanha, ganhou o prêmio de escritor do ano em 1998, mas, segundo a própria crítica espanhola, “Aira tem um público entusiasta de 3 mil leitores. Entre os críticos se pode constatar que Aira divide águas: o que o adoram e os que o odeiam” (cf: <https://flip2007.wordpress.com/cesar-aira/>). Depois desses prêmios no final dos anos 1990, entretanto, Aira tem sido ainda mais traduzido e premiado internacionalmente, o que faz crescer sua visibilidade. No entanto, talvez não seja tão recluso quanto afirmam Gabriela Adamo e o entrevistador, sendo, portanto, tendenciosa a pergunta (“En el caso de César Aira, cuya figura sigue

²⁵ A forma de promover a literatura, no melhor sentido da palavra promoção, de fazer circular, está em plena mudança. E é muito radical. Essa figura totêmica do grande escritor sentado em uma mesa se verá cada vez menos, e haverá mais autogestão dos autores através de circuitos paralelos, como as redes sociais, os lugares de encontro, de leituras, etc. Podemos pensar em uma comparação com a música, na qual os artistas não vivem da venda dos discos e sim de suas apresentações em festivais e em recitais. Ainda que a estrutura tradicional das grandes editoras vá trabalhar por muitos anos, há um mundo lateral buscando outras formas e, evidentemente, aí se estão cozinhando coisas mais interessantes (tradução minha).

creciendo, ¿aporta aunque casi no da entrevistas ni asiste a festivales?)”, do mesmo modo que é argumentativamente tendenciosa a fala de Gabriela Adamo, pois Aira participou de muitos eventos de literatura, como uma simples pesquisa na internet pode mostrar. Ele chegou a vir ao Brasil recentemente para participar da Bienal do Rio de Janeiro e da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e em 2015 esteve na Feira do livro de Jaguará do Sul, identificado na página de divulgação do evento como “atração internacional” (<http://feiradolivro.org/2015/>). De forma que pode até ser que o autor tenha recusado muitos convites, mas alguns foram aceitos.

Ou seja, apesar de jornalistas e editores dizerem que o escritor está ausente dos espaços públicos, ele não foge tanto assim à exposição, como não foge da autoevidência como questão, nem mesmo na literatura: Aira brinca com sua própria figura pública no espaço da narrativa literária, como destacou Diana Klinger, que traz à análise o romance *Como me hice monja* (2004) – publicado no Brasil com a tradução *Como me tornei freira* (2013). Klinger realiza essa análise em sua tese, onde ela aponta os elementos autobiográficos presentes no romance de Aira, para então apresentar outras passagens que se confrontam com aquelas informações: “o relato de César Aira, saturado de ironia, desmente todas as expectativas de que se trate de uma ficção autobiográfica: os elementos autobiográficos da ficção chocam-se com as formas paradoxais em que o narrador constrói sua história” (KLINGER, 2007, p. 16).

E em sua leitura, Klinger (2007) já começa a distinguir a confusão em torno do narrador-autor desde o gênero masculino do nome do autor identificado na capa, que não concorda com a voz que enuncia no título, de gênero feminino (como me tornei freira). A partir dessa construção paradoxal, César Aira problematiza a aparição do sujeito autoral, que tem sido colocado em jogo por diversos escritores dos anos 2000. Diana Klinger não o aborda, mas Rubem Fonseca poderia ser um correspondente de César Aira no Brasil, haja vista seu esforço por se manter distante de jornalistas e sua recusa a diversos convites para debater sobre seus livros, sendo ainda, a despeito disso, um escritor que consegue vender um número considerável de exemplares e agregar também muitas resenhas em seu favor.

Em 2011, como já citado, publicou o livro *José*, que comunga dois elementos autorreferenciais que são extratextuais: um deles é uma fotografia da família do autor na capa do livro e o outro está no título, o primeiro nome do autor, que não compõe seu nome artístico. Todo o livro trata em terceira pessoa da vida de José, mas as referências internas ao texto estão ligadas às narrativas literárias publicadas em nome de Rubem Fonseca. A este fenômeno, que engloba a presença do autor no cenário midiático e/ou na construção da subjetividade do narrador e/ou protagonista de ficções literárias, convencionou-se chamar “retorno do autor”.

Ao analisar o fenômeno do “retorno do autor” na zona da prosa literária da América Latina, Diana Klinger ressalta que essa vertente aparece em profusão na literatura contemporânea universal, tendo especial manifestação na literatura francesa. Em sua lista das principais obras contemporâneas produzidas na França com esse viés, entre elas *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky, e *Roland Barthes par Roland Barthes* (2003), a estudiosa argentina observa que o fenômeno do “retorno do autor” nasceu no “coração da vanguarda francesa” (KLINGER, 2007, p. 21). No entanto, como um fenômeno global, a problematização do autor foi uma questão que logo passou pela literatura de outros países da Europa e chegou até a América Latina.

É curiosa essa informação se for levado em conta que Paris foi o ambiente de formação de Enrique Vila-Matas, que lá se exilou no momento em que a Espanha passava pela ditadura franquista. Ao voltar para a Espanha, “los narradores que surgen a finales de la década de los sesenta viven ya el agotamiento del franquismo en un país que inevitablemente ha tenido que abrir las puertas que antes sólo servían para que salieran los exilados y, más tarde, para emigrantes”²⁶ (MASOLIVER RÓDENAS, 2012, p. 347). De acordo com Juan Antonio Masoliver Ródenas (2012), a tradição espanhola dominante nos anos de formação de Vila-Matas foi a realista: desde o “costumbrismo” até o “realismo experimental” de finais da década de cinquenta, geração marcada pela repressão franquista que, no seu

²⁶ Os narradores que surgem no final da década de sessenta vivem o esgotamento do franquismo em um país que, inevitavelmente, teve que abrir portas que anteriormente só serviram para a saída dos exilados e, mais tarde, para emigrantes (tradução minha).

enfrentamento em relação ao autoritarismo, colocou o social à frente do lírico e do metafísico.

Masoliver Ródenas, no início de seu artigo sobre Vila-Matas intitulado “Estrategias de seducción”, afirma que “na obra de todo grande escritor há uma ruptura drástica com a tradição dominante e uma recuperação de tradições anteriores” (tradução minha, MASOLIVER RÓDENAS, 2012, p. 347), movimento que Vila-Matas fomentará em seu retorno à terra natal, sobretudo com o romance *História abreviada da literatura portátil* (2011), que, além de ressuscitar personagens franceses, dialoga com a tradição cervantina, que é bem anterior ao franquismo.

Entretanto, ao arrogar o título de grande escritor para Vila-Matas, curiosamente, a crítica aponta para a contraface de sua literatura, haja vista que, apesar de Vila-Matas angariar homenagens aos cânones em seus romances, ele questiona ainda o estatuto do escritor em nosso tempo sob o duvidoso signo da modéstia. Essa é a força das narrativas de Vila-Matas, que de certa maneira o distingue dos escritores espanhóis dos anos cinquenta e o conduz a refletir sobre a afirmação do eu na contemporaneidade, movimento que realiza sob a forma da paródia. José María Pozuelo Yvancos, ao apontar os autores franceses com os quais dialogou Vila-Matas em seus ensaios e narrativas, destaca a obra de Roland Barthes como um dos principais referentes desse movimento paródico.

Roland Barthes es un autor muy admirado por Vila-Matas; sin embargo, hay hacia el teórico un trabajo paródico. Esta es una actitud paradójica que ilumina mucho el estilo de Vila-Matas, y que ya hemos leído bajo el prisma de la autoficción. Puede ejercerla, pero si se trata de hablar de ella se separa, impone una distancia irónica. (...) Pocos autores (casi ninguno novelista) han seguido tan atentamente la teoría parisina de los setenta y ochenta, al tiempo que la parodian por lo mismo, porque la conocen bien, aunque su parodia posmoderna es irónica y no implica desdén, sino implícito homenaje (YVANCOS, 2012, p. 180)²⁷.

²⁷ Roland Barthes é um autor muito admirado por Vila-Matas; no entanto, ele realiza um trabalho paródico com o teórico. Esta é uma atitude paradoxal que ilumina muito o estilo de Vila-Matas, e que muito temos visto quando o lemos a partir do prisma da autoficção. Pode exercê-la, mas, quando se trata de falar dela, se separa, impõe uma distância irônica. (...) Poucos autores (quase nenhum romancista) seguiram tão atentamente a teoria parisiense dos anos setenta e oitenta, ao mesmo

Enrique Vila-Matas também aposta na ruptura com a tradição então dominante na Espanha quando traz, relacionado a seus romances, outros campos da arte, que têm ganhado grande espaço na segunda metade do século XX, como o cinema e a fotografia; além de demonstrar, através de seus narradores, consciência da força do avanço midiático em meio ao qual, para o narrador d'*O mal de Montano*, por exemplo, a literatura se encontra em conflito.

No entanto, o autor muitas vezes incorpora com humor as diversas tecnologias em voga, quando não investe no que há de narrativo ou de lírico nas imagens. Na própria composição material de seus romances publicados na Espanha, há na capa a presença de itens iconográficos que exigem uma leitura especulativa, como no caso da primeira edição de *Doctor Pasavento* (2005). Nessa edição, está destacada na capa uma fotografia misteriosa do escritor francês Emmanuel Bove com sua filha. Essa fotografia, assim como esse escritor, são citados no meio do romance de Vila-Matas, quando o protagonista visita um escritor decadente chamado Fernando Humbol. Esse senhor é procurado por Pasavento durante sua estadia anônima na fictícia Lokunowo, por ser uma referência literária neste lugar. No entanto, Humbol, que o narrador chama de doutor, não escreve mais, tal como seu quase homônimo, o poeta Rimbaud, que abdicou da literatura aos 19 anos. Com uma identidade secreta, adotando o nome de Thomas Pynchon, Pasavento se passa por um escritor iniciante que busca um tipo de mestre quando visita Humbol. Um pouco resistente, o ex-escritor apresenta Emmanuel Bove ao seu teimoso “pupilo”, afirmando que este foi o melhor escritor que já viveu na *rue Vaneau*. Pasavento logo adota Bove, convencido de ser um Robert Walser francês, pela suposta modéstia de sua escrita e de sua biografia. O livro do escritor desconhecido que inspira Pasavento é *Meus amigos*, em cuja capa da edição que o protagonista adquire está a fotografia do escritor com sua filha Nora, homônima da filha de Pasavento. O olhar afundado e melancólico do autor francês impressiona o seu novo leitor, que acaba encontrando

e criando diversas aproximações entre eles: a solidão, a carência, a *rue Vaneau*, que transborda de mistério.

Às vezes, quando à noite ando pelo porto de Lokunowo, caminho como se fosse o homem que sofria porque não tinha amigos, isto é, como se fosse Victor Bâton, o anti-herói de *Meus amigos*. Caminho como ele e tento inspirar compaixão e, quando vejo que um passante se aproxima, olho para as águas profundas e em seguida escondo o rosto entre as mãos. Normalmente, os passantes me olham por uns instantes, mas logo seguem seu passo, indiferentes (VILA-MATAS, 2009, p. 357).

O narrador vila-matasiano, ao dar corpo à primeira pessoa, mesmo que um corpo mascarado, joga com os paradoxos da *lógica da visibilidade*, muitas vezes apresentando a impossibilidade da *modéstia* em vários campos. Curiosamente, “A modéstia” é o título de um conto do livro *Exploradores de Abismos* (2013), cujo ambiente de tensão é um ônibus que o protagonista usa diariamente para chegar ao seu trabalho.

Neste transporte coletivo, ele exerce um papel de “espião ocasional”, tomando nota das falas dos outros passageiros. Ou seja, o protagonista é um *voyeur* moderno. Em certo momento do conto, no ônibus lotado, ele se impressiona com a fala de uma das passageiras que não consegue identificar, ela diz: “Vou descer agora, na estação Fontana. Tenho trinta anos, mas não sei se aparento isso. Não sou bonita nem feia. Estou usando um casaco cinza. Bem, nos vemos lá. Até já” (VILA-MATAS, 2013, p. 27). A partir da expressão “nem bonita nem feia”, o protagonista tenta reconstituir o aspecto físico da mulher e sua personalidade, mas não logra sucesso, devido à (in)definição intermediária da frase. Essa dificuldade provoca uma obsessão e o desejo de voltar a cruzar com ela no ônibus. Enquanto o reencontro não acontece, ele busca em outras referências, como em esculturas e gravuras, imagens que possam formar algum retrato hipotético da mulher desaparecida. A tal conjunto de obras de arte ele dá o nome de *A Modéstia*, como se essas referências constituíssem a forma de aproximação mais provável entre ele e a passageira misteriosa.

A imaginação do protagonista se expande a ponto de ele refletir sobre os rumos de sua própria vida e as justificativas que o levam a pegar ônibus. O narrador então se

descreve como um homem bem-sucedido que sempre ocultou qualquer sentimento de *vaidade*, por isso ia para o trabalho de ônibus e não de carro.

Sou muito pretensioso, embora as pessoas quase não percebam isso, porque me reprimo o mais que posso. É essa repressão que certamente me leva a correr tanto com meu carro quando saio de Barcelona. E pode ser que eu corra tanto só porque, de algum modo, embora esteja apenas dirigindo bem rápido pela estrada, eu precise exteriorizar, sem incomodar ninguém, de forma privada o orgulho que sinto por tudo o que consegui na vida. E não vou exteriorizar isso justamente no ônibus, que para mim sempre é, por sorte, um banho de humildade, muito útil para eu não acabar me transformando no ser mais vaidoso na terra (VILA-MATAS, 2013, p. 30).

O narrador do conto *A modéstia*, portanto, revela sua relação paradoxal com a vaidade, confessando uma oblíqua necessidade de afirmação do eu a partir do outro. Isto é, ele precisa que os outros o reconheçam, que os outros apontem suas conquistas, por isso não se coloca voluntariamente no pedestal, porque pode por o reconhecimento a perder. É a partir de uma fingida humildade que o narrador protagonista recebe seus louros. Ele precisa desaparecer para se dar a ver.

Constantemente a *fama* em oposição ao *desaparecimento* é uma questão para os narradores de Vila-Matas, e uma questão sem saída, como nos momentos em que o escritor Pasavento, ao acompanhar as notícias do jornal impresso, sente nostalgia dos seus fantasmagóricos momentos de escritor famoso, o que se impõe como contraponto ao seu desejo de apagamento.

Ao ler que o jogador de futebol Saviola, da equipe do Mônaco, sente falta, acima de tudo, dos autógrafos que dava na temporada passada quando jogava no Barcelona, senti repentina e muita intensa saudade dos tempos em que eu assinava dedicatórias de meus livros e andava sempre me queixando do muito que me importunava os leitores, quando na verdade se em alguma ocasião, num ato público, ninguém se aproximava para me pedir um autógrafo, eu ficava desolado, com medo de ter sido esquecido (VILA-MATAS, 2009, p. 325).

É curioso notar no excerto, assim como em outras partes do romance *Doutor Pasavento*, que o protagonista se põe como leitor da mídia impressa. Ou seja, ele é também público, também acompanha a vida dos famosos ao buscar informações acerca do mundo, e, de certa forma, se identifica com essas vidas pendulares, que ora estão em seu auge, ora estão ocultas.

O narrador, então, participa de forma passiva e ativa da indústria da informação, como se, mesmo desejando não alimentá-la ao colocar-se no exílio, fosse impossível estar completamente fora dela. Encarnando essa contradição, em diversos momentos o narrador abre seu e-mail para verificar se alguém está a sua procura, olha ao redor dos hotéis em busca da presença de algum conhecido, mas ninguém corresponde à sua expectativa de ser procurado e reconhecido para dar sentido ao seu desaparecimento. No trecho seguinte, após afirmar o paradoxo do desaparecimento, o narrador se coloca no espaço da visibilidade:

[...] na história do desaparecimento do sujeito moderno, a paixão por desaparecer é, ao mesmo tempo, uma tentativa de afirmação do eu. Por volta do meio-dia fechei o livro e reapareci no saguão do hotel, encaminhei meus passos para a sala de internet (VILA-MATAS, 2005, p. 206).

Podemos observar que, após mencionar a morte do sujeito moderno, o narrador admite que o movimento de desaparecer também vem acompanhado da aparição, reforçando que estão em infinita relação e jamais formarão antíteses. Em seguida, incorpora essa relação paradoxal quando fecha o livro que estava lendo para consultar sua vida virtual e verificar até que ponto se dá por desaparecido.

A referência à sala de internet remete diretamente a um mundo que complementa o nosso, mas que não é o nosso, nem mesmo é orgânico, como se estivesse do outro lado, um espaço abstrato, se desdobrando como metonímia para a tecnologia que favorece o contexto de exposição da privacidade, vide o *e-mail*, as redes sociais e a página *YouTube*. Quando se faz essa associação, é inevitável perceber certo tom de humor ou de ironia pelo seu possível conflito, senão anacronia, diante da anterior reflexão sobre o desaparecimento do sujeito. Além de ser uma reflexão que hoje pode soar preciosista, por retomar outro contexto filosófico em torno do sujeito – aquele em que se conjeturava apocalipticamente a morte e desaparecimento do homem –, ao ser aproximada do lugar reservado à exposição virtual, a reflexão gera uma combinação de conjunturas contraditórias que acaba, por sua vez, reforçando o movimento paródico da prosa de Vila-Matas.

Pasavento leva à frente sua aventura de escritor desaparecido como se fosse um espião ou um fugitivo que em determinados instantes faz a troca de máscaras. Entretanto, na verdade, seus gestos apenas nos revelam que está fingindo para os

outros que é um outro, deixando exposto ao leitor seus artifícios, que podem ser confundidos com as fragilidades de uma arte experimental. Os títulos de seus microgramas denunciam claramente isso, ao se chamarem de *Tentativas...*, como se sempre evitassem a ideia de conclusão e presunção.

Como a realçar tal paradoxo da vaidade na escrita, no decorrer de seu experimento, Pasavento ouve constantemente, de forma esquizofrênica, a voz de uma de suas recônditas personalidades secretas, que tece comentários a respeito da autenticidade de sua atuação como escritor desaparecido. Um dos comentários irônicos ou se não cínicos pode ser verificado no seguinte excerto: “A plateia adora você’, ouvi que me sussurrava o doutor Ingravallo” (VILA-MATAS, 2009, p. 326).

Com essa voz de origem duvidosa, com comentários que poderiam ser de um leitor, Pasavento trava constantes discussões, que sempre questionam a escrita e suas ações de escritor, como se em algum momento fossem afirmar categoricamente que ele é uma fraude.

A respeito do paradoxal jogo do desaparecimento, o próprio narrador admite sua dificuldade de escolha entre a visibilidade e a invisibilidade no seguinte trecho da *Primeira tentativa suicida*: “A cada momento se faz mais patente que vivo numa tensão entre eleger certa visibilidade e desaparecer completamente. Também a mim esse mundo real de que fala Singer não parece, por si só, uma alternativa aceitável” (*idem*, p. 362). No último período do trecho ele associa o desaparecimento a uma dificuldade de conciliação com a realidade.

Na *Segunda tentativa suicida*, Pasavento explora mais a fundo a relação literatura *versus* mundo real, como se retomasse mais uma vez Blanchot, acerca do desaparecimento do autor no processo de escrita.

Segunda tentativa suicida

Às vezes penso que, se eu não tivesse tido a coragem suficiente para levar a cabo o meu desejo de desaparecer como escritor e romper com tudo, sempre teria me restado a consoladora possibilidade de levar até o fim esse desejo *escrevendo-o*, sempre teria podido utilizar o poder oferecido pela escrita de ficção para, ainda que fosse só no papel, me tornar a pessoa que na vida real não me atrevi a ser (VILA-MATAS, 2005, p. 362).

Nesse texto, o narrador acredita no poder de ação da literatura, vendo nela uma alternativa de mundo onde poderia executar os desejos que no mundo real são reprimidos. Por outro lado, como identificado, traz à luz o paradoxo do desaparecimento em mais de um nível. Uma vez que Pasavento é considerado um tipo de alterego de Enrique Vila-Matas, que tem a literatura não só como ofício, mas como questão, o texto do protagonista é uma ironia ante à situação do autor real. Isso porque Vila-Matas não só publica muitos livros, como também os promove publicamente – é frequentador assíduo de mesas-redondas e feiras de livros, dá entrevistas, tem seus livros resenhados.

Entretanto, assim como César Aira, Vila-Matas possui críticos eufóricos divididos, nos quais se pode constatar do lado da crítica negativa, ou mesmo da positiva mais apressada, a existência daqueles que o julgam um escritor para escritores, enquanto, de outro lado, há aqueles que ressaltam no seu diálogo com outros escritores suas potencialidades, principalmente, em torno da intertextualidade criativa com a tradição, que com uma espécie de veia poética e humor revisita velhos temas²⁸. Assim, para a dimensão da escrita é que desaparece e não desaparece Enrique Vila-Matas, enquanto seu personagem, outra versão dele mesmo ao herdar suas descrições públicas, tenta ser um andarilho, um escritor oculto no meio da multidão.

²⁸ A respeito dessa discussão, a crítica acadêmica alemã Heike Scharm (2009) entra na defesa de Vila-Matas em artigo intitulado “Following Cervante’s footsteps: Vila-Matas’s assassination attempt on the novel”: “Unjustly accused by some of being bookish, a writer for the chosen or professionals of literature, Vila-Matas nevertheless claim to follow nothing more than a tradition initiated at the very beginnings of the modern novel” (SCHARM, 2009, p. 118). (Injustamente acusado por algumas pessoas de ser livresco, um escritor para iniciados ou profissionais de literatura, Vila-Matas, no entanto, afirma seguir nada mais do que uma tradição iniciada nos primórdios do romance moderno). Apesar dessa defesa, o próprio escritor não deixa de se pronunciar em entrevistas a respeito dos que o rotulam como escritor para escritores: “(o escritor) pode escrever sobre o que não conhece e tem para isso o mesmo direito que para escrever sobre o que conhece. Pode não escrever a respeito de seu ofício e pode fazê-lo. Aqueles que me reprovam por escrever sobre temas que giram em torno da escrita são, para mim, leitores anti-Vila-Matas. Estes leitores inimigos me ajudam a escrever. Porque às vezes estou trabalhando e penso o quanto eles vão odiar tudo que estou fazendo. E esse é todo o estímulo que necessito” (Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-homem-que-era-livro-1.752806>>). Acesso em: 26 de jul. 2015).

A presença paradoxal de Vila-Matas em *Doutor Pasavento* – paradoxal porque todo o seu romance se estrutura na premissa do desaparecimento – reforça ficcionalmente a aporia da função autor, uma vez que traz à tona não só o autor como discurso, mas o autor que está em conflito quanto à materialidade de sua presença, na obra e fora dela.

Acerca deste conflito, em que se encontra a própria crise de representação da linguagem na expressão da subjetividade, Vila-Matas se mostra como uma “presença estranha e incongruente”, bem alinhado com a reflexão de Agamben sobre a função autor em seu texto “O autor como gesto”:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha. (AGAMBEN, 2007, p. 55)

Em torno dessa estrutura do romance, em que o protagonista insiste na produção de máscaras até o fim, Yvancos (2012), ao identificar os quatros livros de Vila-Matas como a “tetralogia del escritor”, vê uma espécie de quadro sequencial em *Doctor Pasavento* (2005), que já abre no primeiro capítulo não só como tema, mas também mecanismo da escritura romanesca:

Ahora importa el marco: otra vez el comienzo del libro sitúa su tema en términos de un diálogo fingido que se está teniendo con un interlocutor del que nada se dice (y que actúa como imagen de lo que un lector implícito podría, en todo caso, preguntar). Sobre todo importa que una vez definida, la novela toda sea la ejecución del propósito (los intentos que en la novela se imaginan del escritor Vila-Matas por desaparecer). Sigue a esta escena inicial del marco la secuencia del viaje a Sevilla, con su personificación alienadora o máscara primera de su desaparición – “soñé que alguien a quien llamaban dottore Pasavento había desaparecido en lo alto de la torre de Montaigne, cerca de Burdeos, sin dejar huella” (13) – y la decisión de desaparecer realmente al llegar a Sevilla, cuando decide no participar en ese acto que iba a compartir con Bernardo Atxaga. Como se ve, todo el mecanismo es una mise-en-abîme en la que el texto va ejecutando el tema, la persona del escritor cumple sus imaginaciones o sueños de desaparecer en una espiral que ya no tiene término hasta que la novela se cierra. La

ejecución del tema en el signo que lo provee es designio completo de la tetralogía²⁹ (YVANCOS, p. 175, 2012).

O movimento de escrita do protagonista, haja vista que ele escreve um diário ao qual temos acesso como romance, é executado como se fosse escrito por um outro, o que, além de proporcionar a camuflagem do autor, por mediação do duplo, acaba também ressaltando ainda mais a afirmação de Foucault e Agamben sobre a relação de desencontro entre sujeito e escrita: é a vida posta em jogo, não realizada e não dita. Essa estratégia já é ensaiada em *O mal de Montano*, conforme se pode observar na própria recomendação do narrador:

Então agarra o que você tem mais próximo: fale de si mesmo. E ao escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro, trate-se como se fosse outro: afaste-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo (VILA-MATAS, 2005, p. 40).

Tal temática, que joga com as figuras do eu e do outro, suas distâncias e aproximações, tem sido mote de muitas narrativas contemporâneas. No Brasil, entre os autores que fazem essa discussão ficcionalmente, está Chico Buarque, que, por muitos anos, foi reconhecido apenas pela carreira de compositor, configurando-se como notável figura pública.

Contudo, sua identidade de compositor de música popular brasileira volta e meia tem se flexibilizado, para dar espaço à carreira literária, que foi confessada como um sonho de juventude. A experiência do cantor, no entanto, não é excluída dessa nova identidade, a de escritor, pois “diversos textos de Chico Buarque, como as peças *Roda viva* e *Ópera do malandro*, além dos romances *Benjamim* e *Budapeste*,

²⁹ “Agora importa o marco: outra vez o começo do livro situa seu tema em termos de um diálogo fingido que se está tendo com um interlocutor de quem nada se fala (e que atua como imagem do que um leitor implícito poderia, em todo caso, perguntar). Acima de tudo importa que, uma vez definido, o romance todo seja a execução do propósito (as tentativas que no romance se imaginam ser do escritor Vila-Matas por desaparecer). Segue a esta cena inicial do marco a sequência da viagem à Sevilla, com sua personificação alienadora ou primeira máscara de seu desaparecimento – “sonhei que alguém a quem chamavam dottore Pasavento havia desaparecido no alto da torre de Montaigne, perto de Burdeos, sem deixar vestígios” – e a decisão de desaparecer realmente ao chegar à Sevilla, quando decide não participar da mesa que ia dividir com Bernardo Atxaga. Como se vê, todo o mecanismo é uma *mise-en-abîme* em que o texto vai desenvolvendo o tema, a pessoa do escritor cumpre suas imaginações ou sonhos de desaparecer em uma espiral que já não tem fim até que o romance se encerre. A execução do tema neste signo que o abastece é intuito completo da tetralogia” (tradução nossa).

tematizam as delícias e agruras da fama, o seu poder de corrupção e a sua proximidade do esquecimento” (DELMASCHIO, 2014, p. 23).

O romance *Budapeste* (2010), considerado o mais maduro entre esses primeiros textos, apresenta um enredo que permite ao leitor encarar a lógica da visibilidade dentro de vários paradoxos, podendo mesmo ser lido como Andreia Delmaschio propõe em sua tese sobre os romances de Chico Buarque: uma “alegoria da história da autoria”.

O personagem principal e narrador, José Costa, ao contrário do protagonista vilamatiasiano, não é inicialmente um escritor célebre, na verdade, é um *ghost writer*, que não recebe os ônus nem as críticas pelos textos que escreve, pois não os assina. José Costa vive no e do anonimato, portanto, como um sujeito invisível para que outro venha a ser visível. Sob a forma de encomenda, José Costa escreve a autobiografia de um alemão rico, livro que logo se torna sucesso de venda.

O impasse da condição social aí afeta a difusão e a comercialização da literatura, pois a origem social de Costa não angaria *status* de qualidade ao seu trabalho, de forma que, mesmo se não vendesse seus textos, continuaria anônimo, mas sem receber pelo anonimato. Portanto, a condição para que José Costa receba por seu trabalho e ainda seja lido passa pelo poder do nome de autor, hoje muitas vezes associado ao poder de influência daquele que pode pagar pela exposição.

Embora existam casos em que o nome de autor não surgira inicialmente dependente da questão de classe social, no caso de muitos escritores anônimos, como representado por José Costa, a justificativa mais comum para exercer essa atividade está ligada à condição social e econômica, observação que é mais fácil de constatar nos anúncios de confecção de monografias colados em universidades brasileiras. Sobre essa situação, o próprio José Costa esclarece sua posição ao relatar o seu início de carreira, quando recebia um valor por páginas, ou mesmo no curso de Letras, quando fazia monografias para seus colegas em troca de miudezas, como uma simples carona. Entretanto, com o passar do tempo, com a sua associação a uma empresa de *ghost writers* e a ascensão no estamento social, encontra

argumentos mais individuais para justificar sua profissão; um deles é, ao escrever o texto que outro assinará, ter a sensação perigosa de estar tendo um caso com a companheira de outro homem.

Apesar dessas diferenças entre José Costa e Pasavento, que os enredos diferentes dos romances catalão e brasileiro proporcionam, os personagens se aproximam a partir da demonstração de uma tensão entre o desejo de visibilidade e o de apagamento, manifestando, ambos, uma confusão de sentimentos diante da vaidade pela escrita.

José Costa, no começo da narrativa, parece orgulhoso pelo seu anonimato, como se fosse uma modéstia ao avesso, quando se depara com uma figura famosa ganhando prestígio com um texto seu, sentindo que o nome daquele sujeito em evidência dissesse ou acrescentasse mais sobre ele mesmo do que o próprio texto que escreveu; no entanto, esse sentimento, mais adiante, na narrativa, vai criar uma contradição: José Costa admitirá “ciúmes” de seus filhos, isto é, de seus textos, e, assim, a questão da propriedade intelectual, aliada à da paternidade, ficará cada vez mais pungente no romance, até que, à sua revelia, o protagonista é obrigado a reconhecer a autoria (ou a paternidade) de um texto que não escreveu; passando para o outro lado, o da superexposição e espetacularização, frequentando espaços institucionais, acadêmicos e midiáticos para promover um livro do qual não é autor. Ele tenta se desprender do livro, mas todos os seus movimentos parecem previsíveis para seu público, como se fossem parte de uma atuação, que é esperada por todos que assistem a ela:

O autor do meu livro não sou eu, me escusei no Clube das Belas-Letras, mas todos me fizeram festa e fingiram não me ouvir, talvez porque, como se diz, eu falasse de corda em casa de enforcado. [...] Populares me paravam na rua, me solicitavam o autógrafo em seus exemplares, e com a mão dormente eu escrevia dedicatórias que me eram estranhas. Estranhos artigos com meu nome apareciam na imprensa todos os dias. Em palestras, ainda tentava falar de improvisos, mas meus leitores já os conheciam todos (BUARQUE, 2010, p. 170).

Dessa forma, após ter sido publicado sob seu nome um livro que não escreveu, José Costa, ainda sem ter ciência da existência dessa publicação, é muito procurado por editores. Seu sumiço acontece após passar por conflitos amorosos, que o levam a

se esconder em hotéis do Rio de Janeiro, sem pagar as contas. Mesmo se esforçando para não ser encontrado, José Costa é capturado pela indústria do livro.

No romance de Vila-Matas, quando Andres Pasavento some, isolando-se em hotéis estrangeiros, nem amigos, nem a imprensa, nem o mercado editorial o procuram. Por outro lado, José Costa foi muito procurado por ter se tornado um mito a partir da articulação midiática executada às escondidas por seu rival, o anônimo Sr...., que não deu acesso aos bastidores de sua articulação, talvez porque aponte para uma figura externa à narrativa, o próprio Chico Buarque, alvo constante de holofotes, no Brasil. Chega a ser irônico que em uma das passagens do romance *Budapeste* se encontre a frase: “a literatura [...], das artes a única que não precisa se exhibir” (BUARQUE, 2010, p. 117), quando o seu autor participou do maior evento literário do Brasil, a FLIP, para promover esse livro.

Portanto, o romance de Chico Buarque, com uma complexidade de vozes, é uma narrativa brasileira que realiza um jogo autoral que, assim como as de Vila-Matas, incluem personagens que fazem contraponto ao seu autor dentro do paradoxo da visibilidade, que causa certa tensão diante da ambivalência presença/ausência do autor.

No meio da proliferação de narrativas que trazem para o centro o autor como personagem, parte da crítica literária contemporânea não ignorou esse fenômeno e ainda o acompanha atentamente, retomando um diálogo com os textos de Barthes e Foucault, para identificar o que está em jogo no retorno ao autor e ao sujeito como problemas.

Uma das questões que compõe o sistema literário do século corrente, como já comentado, passa pelas expressões espetacularizadas no cenário midiático e cibernético³⁰, ponto que nos leva a questionar não mais os limites da visibilidade, mas se a literatura está se transformando a partir desse *zeitgeist* ou – na esteira de

³⁰ Sobre as narrativas no cenário midiático e cibernético, como citado anteriormente, são temas abordados principalmente nos trabalhos de Leonor Arfuch (2010), Paula Sibilia (2008) e Luciene de Azevedo (2008).

Blanchot – se vai sobreviver a esse novo tempo. Paula Sibilia sinaliza para essa questão blanchotiana quando aponta em seu trabalho o declínio da leitura em detrimento do consumo de outras tecnologias:

Enquanto a leitura de ficções literárias declina em todo o planeta, as principais inspirações para a criação do *eu* parecem brotar de outras fontes. De modo bastante notório, uma caudalosa vertente emana das telas que invadem todos os cantos da paisagem contemporânea, com suas insistentes imagens cinematográficas, televisivas e publicitárias. Os dados são eloquentes: o consumo de TV se impõe como atividade preponderante para a maioria da população mundial, enquanto a leitura de contos e romances recai vertiginosamente (SIBILIA, 2008, p. 35).

Vila-Matas problematiza o declínio da leitura a partir da ideia do fim da literatura, que retoma de Blanchot. Como seus narradores tratam de forma celebratória a literatura, essa é uma questão que os põe em posição de combate, mirando no sistema gerador daquilo que podemos entender como a *desaturização*³¹ da arte.

Em *Doutor Pasavento*, o protagonista tem isso em mente quando escreve o micrograma que intitula *Quarta tentativa suicida*:

A *Quarta tentativa suicida* era uma tímida homenagem a Angelo Scorcelletti e nela se dizia que ler esse autor, fiel discípulo de Blanchot, era como se deixar abduzir por uma vertigem verbal que conduzia ao desaparecimento, à fascinação diante do nada e da morte, à negação de tudo, que no fundo era a única forma de se afirmar perante a negatividade do mundo atual e diante dessa falsificação da literatura que tudo submerge nestes tempos obscuros em que temos que viver (VILA-MATAS, 2009, p. 366).

Aí se apresenta a preocupação de Pasavento quanto ao destino da literatura, buscando “afirmá-la pela negação”, num gesto que aponta explicitamente para a salvação de si mesmo. Angelo Scorcelletti, que ele homenageia, no entanto, é mais um nome histórico-fictício arquitetado pelo narrador para corroborar seu argumento;

³¹ Walter Benjamin, filósofo que tem um lugar de destaque nos estudos literários, está entre os ensaístas a que Vila-Matas faz referência direta. Em seu famoso texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (2012) discute o conceito de aura e seu recente desaparecimento na obra de arte, relacionando seu fim com a aceleração dos meios de reprodução e o crescimento desenfreado do capitalismo. De acordo com o pensador alemão: “podemos dizer que a técnica de reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva” (BENJAMIN, 2012, p. 184). A necessidade de aproximar o objeto artístico das massas, por intermédio de cópias ou fotografia, por exemplo, teria resultado na perda do “aqui e agora” do contato com o original, fazendo com que a obra de arte perdesse com isso, progressivamente, o valor de culto, para dar vez ao valor de exposição.

essa estratégia, marca da paródia, está bem presente na maioria dos seus romances.

Por outro lado, o movimento esquizofrênico de evaporação do protagonista nos leva a questionar se Vila-Matas, ao tratar do desaparecimento da literatura e encarnar o desaparecimento do escritor, está na contramão de uma tendência contemporânea (exibicionista e espetacularizada), ou se segue essa mesma tendência quando dá margens para se detectar a sua própria presença na narrativa ficcional, mesmo que a todo instante tente se camuflar em distintos “eus”; ou, então, se responde irônica e criticamente às exigências da indústria e da crítica por intermédio da paródia.

Todas essas dúvidas surgem porque, quando põe em questão o desaparecimento da literatura em relação com o desaparecimento do sujeito, não nos impressiona que o narrador de *Doutor Pasavento* esteja confundindo a nova configuração do sistema literário (em que vislumbra o fim da literatura), com o medo da própria morte, do ostracismo, numa época em que se criou o imaginário de que aquilo que não se dá a ver não existe.

Há críticos contemporâneos que ainda têm uma intuição temerosa em relação ao destino da literatura ao olharem para o presente, principalmente quando releem ensaios de alguns filósofos do século passado. Leyla Perrone-Moysés atenta para isso em texto³², que compara as previsões de Jean Paul Sartre, em “O que é a literatura?”, com as de Maurice Blanchot, em diversos ensaios (de livros como *O espaço literário* e *O livro por vir*), havendo alguns deles que dialogam com as ideias

³² Leyla Perrone-Moisés faz sua análise comparativa no livro *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* (2007), em capítulo intitulado “Sartre, Barthes e Blanchot: a literatura em declínio?”. As críticas ao texto de Sartre (“O que é a literatura?”) passam pela contestação da noção da literatura como “universal e livre da história”, considerando que essa posição entra em diversas contradições com outros textos do autor, em que defende o “engajamento literário”. Apesar disso, Sartre afirma ao final do ensaio que nada garante que a literatura seja imortal, apontando para seu declínio. Perrone-Moisés, então, destaca o papel desse texto para Barthes e Blanchot, que indicaram destinos mais evidentemente sombrios. Barthes tem formulações de descrença sobre a função social da literatura da modernidade (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 19) e em seus últimos textos aponta os seus “sinais de desuso”: “desprestígio do ensino da literatura; a inexistência de ‘líderes literários’, isto é, da figura social do grande Escritor; o descrédito da noção de Obra; a falta de uma nova Retórica, isto é, de uma arte de escrever; o desaparecimento do herói literário, aquele para quem a literatura era Tudo (Mallarmé, Kafka, Flaubert, Proust)” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 22).

de Sartre; e também compara com as observações pontuais, mas pessimistas, de Roland Barthes, cujos textos se comunicaram com os dos outros filósofos (cf. *O grau zero da escrita* [2004]).

A partir dos olhares desses três, Perrone-Moisés (2007) observa o sistema literário da virada do século XX para o XXI. Ela se dá conta de que muitas das teorias que foram estipuladas entre os anos 1940 e 1970 parecem, hoje, envelhecidas, devido a uma participação quase agressiva do mercado editorial na promoção do livro, que talvez não fosse possível prever naquele tempo. Com intuições sobre a atualidade que podem ser consideradas nostálgicas, ela dá seu parecer com palavras bem próximas às dos narradores de Vila-Matas, embora nestes prevaleça a ironia.

Note-se que os próprios textos desses teóricos [Sartre, Barthes e Blanchot] já soam, hoje, como preciosamente antigos. Apesar das diferenças, eles falam da literatura com uma seriedade, um respeito e uma preocupação que parecem arcaicos em nossa época de best-sellers policiais e livros de autoajuda, de feiras de livros e de prêmios milionários, de escritores midiáticos apoiados por editores e agentes, para os quais a literatura vai muito bem, obrigada (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 25).

A crítica, como se pode perceber, se lança implacável contra a indústria do livro, afirmando que esta não leva a literatura “a sério”, por isso contribui para seu declínio, evidentemente por seguir a lógica do mercado. Essa ideia que destaca a irresponsabilidade da indústria está bem alinhada com a reflexão de Pasavento no trecho recortado, em que é indiciada a “falsificação da literatura que tudo submerge”. Curiosamente, a análise dura de Perrone-Moisés (2007) pode ser aplicada às declarações otimistas enunciadas na entrevista de Gabriela Adamo, promotora da feira de livros da Argentina, a FLICA, que vê caminhos prósperos para a literatura que se vem produzindo neste século, destacando a participação dos escritores em espaços públicos e a adesão de novas tecnologias pelos escritores iniciantes.

A promotora não expôs em sua fala o quão forçosos esses novos métodos podem ser para os escritores, uma vez que os obrigam a serem mais vistos que lidos. Além disso, a entrevista aponta, tanto nas perguntas do jornalista quanto nas respostas da promotora, para um complô entre o mercado editorial e a mídia na construção de um aparato de produção do mito do escritor, que visa claramente a venda de livros em escala industrial.

Entre os três pensadores comparados por Leyla Perrone-Moisés, Blanchot é o que fala mais expressamente do fim da literatura, que é tema de alguns de seus ensaios (cf. “O desaparecimento da literatura” [2013], “Morte do último escritor [2013]). Identificando nas reflexões de Blanchot maior lucidez no diagnóstico para o futuro da literatura, Perrone-Moisés inicia sua conclusão a partir desta citação do teórico:

As noções de livro, de obra e de arte respondem mal a todas as possibilidades futuras que nelas se dissimulam. A pintura de hoje nos faz sentir que o que ela procura criar, suas “produções”, não podem mais ser obras, mas desejariam responder a algo para que ainda não temos nome. O mesmo acontece com a literatura. Aquilo para que vamos não é, talvez, nada do que o futuro real nos dará. Mas aquilo para que vamos é pobre e rico de um futuro que não devemos imobilizar na tradição de nossas velhas estruturas (BLANCHOT, 2013, p. 297).

Esse futuro de que fala Blanchot chama à atenção Perrone-Moisés (2007), já é o nosso presente, mas a própria estudiosa contemporânea não consegue dar respostas muito claras para as dúvidas do teórico francês, afirmando que “depois de décadas muito produtivas, a teoria da literatura sofreu um eclipse, ocasionado em grande parte pela perplexidade diante das novas práticas e das novas formas de consumo da escrita e da leitura” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 26).

Tal perspectiva, que não é incomum, vem de uma parcela da crítica que se encontra diante do desafio de enfrentar a mercantilização da edição e a grande venda de livros que não considera literários, ou mesmo, desconfiada de uma abertura de outra parcela da crítica para os livros que não são considerados canônicos, dotados de outro sistema de valores. Os *best-sellers* certamente não têm quase nenhum prestígio no ambiente acadêmico, mas alcançam maior público que a “alta literatura” defendida por Leyla Perrone-Moisés³³.

³³ O repertório de Barthes no contexto de *O grau zero da escrita*, ainda que propusesse uma literatura mais revolucionária e experimental, como a própria Leyla Perrone-Moisés observa, era quase exclusivamente francês e de labor canônico. Mesmo em *A preparação do romance*, último curso de Barthes, esse núcleo permanece, mas sendo apresentado com um tom melancólico e saudosista. A essa lista, Perrone-Moisés chama de grande literatura ou alta literatura. Em livro que denominou *Altas literaturas* (1988), ela apresenta os critérios de valor que conceituariam essa lista: “Novidade”; “Universalidade”; “Maestria técnica”; “Concisão”; “Exatidão”; “Visualidade e Sonoridade”; “Intensidade”; “Compleitude”; “Fragmentação”; “Intransitividade”; “Utilidade”; “Impessoalidade” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 154-171). Esse conjunto de valores, de acordo com Perrone-Moisés,

É claro que vários fatores estão implicados na difusão da literatura no mundo, que não são os mesmos do século XX e que estão para além do formato do livro: desde as fracas políticas públicas de promoção de cultura até as mais atrozes estratégias do mercado, que excluem um número incontável de trabalhos para expor um restrito grupo nas vitrines das livrarias. Todo o sistema faz com que os novos autores tenham que aderir a métodos mais alternativos de divulgação, como a *internet*.

No entanto, a previsão de Blanchot nos interessa num ponto que pouco abordou Leyla Perrone-Moisés: “Mas aquilo para que vamos é pobre e rico de um futuro que não devemos imobilizar na **tradição de nossas velhas estruturas**” (grifo nosso). Os novos rumos da literatura têm exigido também novos rumos da crítica, que, se permanecerem apenas na estrutura da alta literatura do século passado ou mesmo buscando aquela estrutura no que se escreve hoje, não acompanharão as mudanças do século corrente.

Ainda que seja difícil definir o que é literatura e mesmo o que é arte, novas formas de fazer literatura aparecem, muitas delas fora dos critérios canônicos. Isso não significa necessariamente cumprir a lógica do mercado editorial, mas ter em mente mesmo o *contemporâneo*, os escritores que buscam dialogar criticamente com o próprio tempo.

Vila-Matas é um escritor que faz a ponte entre a tradição e a contemporaneidade, como bem podemos perceber em *Doutor Pasavento*, com artifícios que são recorrentes nos outros três romances da “tetralogia del escritor”. Um desses artifícios, a aproximação com a tradição, é um gesto que mira a valorização do estético.

O projeto de Vila-Matas, portanto, resgata a literatura por meio da intertextualidade, com forte direcionamento para o cânone. Apesar disso, as questões textuais não estão desvinculadas das extratextuais, já que os narradores entram em confronto

dão consistência ao texto canônico e à poética moderna que dele seria herdeira, no entanto, a própria crítica vem afirmar que são valores atualmente em dissolução (*Idem*).

com as forças do mercado, que direcionam a literatura para um futuro indesejado – um futuro que, para eles, seria de morte.

A consciência desse futuro faz com que os personagens se cubram com uma postura engajada, que é apresentada performaticamente, desnaturalizando a própria condição de personagens. Em *Pasavento*, isso se dá através da alusão ao desaparecimento, que no início é mais uma ideia obsessiva, até chegar a uma prática esquizofrênica.

A esquizofrenia dessa prática é revelada no gesto da performance, quando Pasavento imita exageradamente suas referências, deixando transparecer os bastidores de sua escrita. O processo de formação do escritor oculto é apresentado como artificial, um trabalho de várias origens, como um tecido de retalhos, principalmente quando o protagonista dá um passo à frente, olha para trás, e vê, paradoxalmente, as marcas de seu desaparecimento.

Posso ver todos os dias, se saio de minha casa, uma grande variedade de tipos duros e solitários, *gauchos* espalhados por um espaço infinito em que o silêncio também é solitário, ainda que solidário. Ajudo no que posso e eles também me ajudam – somos como uma discreta e clandestina comunidade inconfessável – e conheço a bela infelicidade indo a cavalo por este país do vento, neste lugar misantropo onde todos os dias que saio, ao voltar, deixo para trás a montaria, e tentando inutilmente imaginar o rosto do vento, faço a pé o caminho final, que consiste em dar um passo adiante e entrar em meu refúgio. Entro em casa e olho o umbuzeiro e, em seguida, sem som nem palavras, já estou à parte (VILA-MATAS, 2009, p. 298).

No trecho destacado, o narrador descreve o processo de sua desapareição com menção a diversas imagens já criadas por outros autores, que têm em vista o mesmo processo de dissolução: o andarilho das multidões (vários autores, entre os quais Baudelaire, o recriaram como o *flâneur*), a comunidade inconfessável (livro homônimo de Blanchot), a bela infelicidade (presente no romance *Jakob von Gunten*, de Robert Walser) e o cavalo, que o próprio narrador remete na página 215 a Franz Kafka, do texto “Desejo de se tornar índio”:

Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremece sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou as esporas, pois não havia esporas, até que se jogou fora as rédeas, pois não havia rédeas, e diante de si mal se

viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo (KAFKA, 1994, p. 47).

Na passagem citada anteriormente, do romance de Vila-Matas, a montaria é também deixada para trás, de modo semelhante à passagem de Kafka, como se o animal nunca tivesse existido, se não como imagem que vai se desfazendo de parte em parte. Por isso, a literatura, com toda a gama de citações presentes no romance *Doutor Pasavento*, é a matéria invisível do livro de Vila-Matas e mesmo de seu protagonista, Pasavento, que, ao encarnar a literatura pela via de um escritor em crise, encarna o desaparecimento de ambos, como se um vento soprasse suas ruínas.

5 O DIÁRIO NO MAPA LITERÁRIO: O CASO DE MONTANO

O mal de Montano (2005), o romance que será privilegiado neste capítulo, tem como ponto de partida os trajetos de seu personagem principal, que também é narrador, mas, principalmente, um escritor que assume identidades provisórias em seus percursos literários e geográficos.

Os espaços onde, em geral, os narradores-personagens de muitos romances de Vila-Matas escrevem seus diários participam da escrita de si, não ocupando apenas o campo da descrição e do pano de fundo, mas exercendo um papel fundamental enquanto ambientes por onde os personagens se exilam e erram. Alguns espaços no romance em pauta, que serão discutidos mais adiante, reviram a trama narrativa, deslocando e redimensionando, por meio das saídas metaliterárias, a própria noção de espaço, o que também coloca em questão a constituição subjetiva desses personagens, que, não se pode deixar de mencionar, sempre revelam alguma proximidade com o autor.

O primeiro capítulo de *O Mal de Montano* insinua aspectos do diário íntimo e também do prólogo, se aproximando do prólogo de Cervantes (2002), quando este introduz em seu clássico romance o “filho seco e mirrado” Dom Quixote; o autor fictício do romance de Vila-Matas, um crítico obcecado por literatura, apresenta também seu filho, Miguel de Abriles Montano, que adquire descrições semelhantes às do protagonista de Cervantes:

Em fins do século 20 – hoje, 15 de novembro de 2000, para ser mais preciso –, visitei-o em Nantes e, tal como esperava, encontrei-o tão triste e seco, que bem se poderia aplicar a Montano uns versos de Pushkin e dele dizer que “vive errando/ na penumbra dos bosques/ com o romance perigoso”. (VILA-MATAS, 2005, p. 13)

Esse filho, que nas primeiras páginas é descrito como um escritor ágrafo e doente de literatura, no próximo capítulo vem a ser admitido pelo narrador como personagem de ficção bem como *O mal de Montano* uma *nouvelle*, dissolvendo de forma impactante a ilusão referencial do primeiro nível da narrativa, estratégia similar à do romance cervantino em seu segundo tomo.

As informações acerca de Montano, entretanto, também o aproximam de Vila-Matas, apresentando um caso de autocitação, uma vez que o suposto romance perigoso que o personagem Montano teria escrito traz o enredo de uma publicação anterior do escritor catalão, o romance *Bartleby e companhia* (2002), que trata do “enigmático caso dos escritores que renunciam a escrever” (VILA-MATAS, 2005, p. 13). Cervantes também fez algo parecido no sexto capítulo de *Dom Quixote*, quando menciona *La Galatea*, “o primeiro livro de Miguel de Cervantes” (CERVANTES, 2002, p. 67), citado através da fala do padre enquanto selecionava os livros da biblioteca de Quixote a serem queimados.

De acordo com Klein (2009), a articulação dos dois romances de Vila-Matas – *Bartleby e companhia* e *O mal de Montano* – indica que o segundo se comporta como resposta ao primeiro e se potencializa enquanto literatura à medida que cada vez com mais sofisticação “expande os espelhos que lança para dentro de seus próprios processos” (KLEIN, 2009, p. 72), estratégia que tanto Cervantes quanto seu sucessor Jorge Luis Borges já haviam adiantado.

No início do segundo capítulo, onde o narrador desmascara seu próprio diário como romance, em que “há muito de autobiográfico [...], mas também muita invenção” (VILA-MATAS, 2005, p.106), além de negar a existência de Montano, ele também desmente ser um crítico literário, para se apresentar, então, como escritor cujo diário, que agora será publicado como romance, o teria salvo de uma crise de criatividade semelhante a dos seus personagens.

Esse fenômeno alarga um desdobramento de duplos, em que podemos constatar pelo menos o lugar-comum do crítico como duplo do escritor e do personagem como duplo do autor. Neste capítulo, então, o narrador se identifica como Rosário Girando, explicando que teria adotado o nome da mãe para assinar seus livros publicados e o diário que constitui o romance em pauta.

O gênero romance, que desde sua fundação incorporou outros gêneros, no livro de Vila-Matas se estrutura em capítulos que são diarísticos e, que por sua vez, assumem a forma de outros gêneros, incluindo até as formas do dicionário e do ensaio. Embora adote a forma mais ou menos livre do diário, o personagem que o

narra não tem relação onomástica com Enrique Vila-Matas, mas apresenta diversos traços que apontam para a presença e descrição pública do escritor, entre os quais as preferências literárias, os livros anteriormente publicados (como já mencionado) e o hábito de frequentar eventos literários, que constituem autorreferências em meio a uma construção que se apresenta ficcional, mas que vai se desdobrando em diversas rupturas com a ilusão romanesca, como uma pele sob outra pele, que deixa o leitor cada vez mais desconfiado do narrador, da convicção de suas falas e, principalmente, de sua consistência ficcional.

Logo, isso acontece porque, ao assumir a publicação de seu diário como romance no segundo capítulo, Gironde dá início a um diário fictício, para então desfazer o pacto ficcional mais uma vez nos capítulos seguintes, se negando sucessivamente. Quando chega ao terceiro, comenta sobre esse movimento de escrita, fazendo menção indireta a Barthes e Foucault:

O cadáver do autor está quase sempre garantido nos diários convencionais e talvez não tanto nos que inovam o gênero, isto é, nos diários fictícios ou pensados como criação literária, onde, de todo modo, o cadáver do autor acaba chegando de igualmente, por lei da vida. Isto é o que cedo ou tarde também haverá de acontecer – e mais se continuo tão faminto – ao diário que neste momento estou compondo de viva voz, diretamente, para todos vocês. (VILA-MATAS, 2005, p. 215)

Tais procedimentos que reforçam a metaficção partem de uma problematização da própria linguagem e da literatura, que engrenam na problematização mesma da subjetividade e da realidade. A metaficção para Gustavo Bernardo (2010) tem como principal característica a autoconsciência irônica e, por isso, trágica. Ao se encarar, a narrativa se põe à beira do abismo: “a metanarrativa permite este fenômeno de contenção ao extremo – ela encontra a morte” (BEIDER *apud* BERNARDO, 2010, p. 52).

Dessa forma, “voltando-se para dentro de si, a metaficção procura sempre voltar ao começo de toda a sua narrativa – o que a leva ao fim (no duplo sentido de objetivo e término) de toda a sua narrativa” (BERNARDO, 2010, p. 52). É por isso que a metanarrativa pode ser uma ameaça para a própria literatura: é uma contemplação de seu fim, ali, onde começa. Rosário Gironde, personagem que ora se constrói como sujeito real, ora como personagem, carrega essa autoconsciência.

A quebra constante da ilusão referencial junto à presença de personagens que querem escrever, mas estão bloqueados, e, por isso, se exercitam com diários que pretendem publicar, vêm ao encontro de uma reflexão de Barthes, em *A preparação do romance*, que coloca o escrever e o querer-escrever como processos autonímicos e paradoxais:

[O] querer-escrever depende apenas do discurso daquele que escreveu – ou só é recebido como discurso daquele que conseguiu escrever. Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura; portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-Escriver – e não os discursos científicos. É talvez a própria definição tópica da escritura (da literatura) oposta à Ciência: ordem do saber, na qual o produto não é distinto da produção, e a prática (não é distinta) da pulsão (nisso pertencente a uma erótica) Ou ainda: escrever só é plenamente escrever quando há renúncia à metalinguagem; não se pode, portanto, dizer o Querer-Escriver senão na língua do Escrever. (BARTHES, 2005, v. 1, p. 17)

O romance de Vila-Matas, ao adotar o diário como procedimento literário, se inscreve neste paradoxo em que a escrita nunca se torna plena, mas transpassa a pulsão do Querer-Escriver, quando coloca em prática o diário, já na língua do Escrever. A metalinguagem presente n' *O mal de Montano*, ao mesmo tempo em que lança uma discussão sobre a constituição do diário, até mesmo através da listagem de autores que tiveram seus diários publicados, é característica predominante das narrativas de Vila-Matas, que ainda reforça o movimento autorreflexivo da escrita de si.

Essa característica de seus romances, que resgatam um gênero controverso, haja vista que o valor do diário como literatura não é consensual, por sua vez, se aproxima do que Diana Klinger debate como autoficção:

No texto de autoficção [...] quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo que exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. (KLINGER, 2007, p. 51)

Maurice Blanchot destaca, em *O livro por vir* (2013), o hibridismo do diário: todas as formas cabem no diário. Esta característica se explica, obviamente, pelo exercício mais ou menos solitário deste tipo de registro, que dispensa outros leitores ao se justificar como um objeto pessoal, íntimo; de maneira que “o diário se torna uma carta destinada ao remetente” (ARFUCH, 2010, p. 45). Isto quer dizer que o diário

não tem a obrigação de obedecer a nenhuma convenção literária, o que o poupa do peso da obra, podendo, por isso, vir a servir de alternativa à obra, como demonstra o personagem Gironde enquanto diz que o diário lhe serviu de refúgio quando ficou tragicamente bloqueado como escritor, anotando nele “todo tipo de banalidade, tão frequentes nesse gênero” (VILA-MATAS, 2005, p. 109).

Apesar dessa liberdade na escrita diarística, Blanchot (2013) destaca uma “cláusula”, que talvez seja a única lei do diário: qualquer registro tem que estar limitado à progressão dos dias, isto é, “deve respeitar o calendário” (BLANCHOT, 2013, p. 270). Ainda que não date seu diário rigorosamente no início de cada dia de escrita, o narrador sempre deixa clara a passagem dos dias, mencionando algumas vezes a hora, o dia, o mês e/ou o ano em que está escrevendo ou então cita acontecimentos reais que marcaram o mundo, como o atentado das torres gêmeas, que nos situam no tempo narrativo a partir do tempo real.

De acordo com Blanchot (2013), o diário se submete ao calendário, portanto, ao ordinário, por esta dupla razão: para salvar os dias, de eles terem algum vestígio, e, assim, carregar a consciência ainda que ilusória de que se viveu, de que alguma coisa foi feita, mesmo que só a atividade de manutenção do diário, que, por si só, já é alguma realização. Por isso, o diário é motivado pelo desejo de uma dupla salvação: salvar a escrita e, pela escrita, salvar a vida. Isto cria a convicção de que se escreveu e se viveu.

Então, a partir do texto de Blanchot, se é levado a pensar que esse tipo de escrita busca enganar a morte, ao estilo do longa-metragem de Ingmar Bergman, *O sétimo selo* (1956), cujo protagonista prorroga a vida por mais alguns dias jogando xadrez com uma ceifadora personificada e de capuz negro; no entanto, dela não escapa completamente. No caso de Gironde, o diário serve à salvação da escrita, ou seja, ele precisava ao menos ter a ilusão de que escreveu, pois, para ele, a escrita se confunde com a vida, haja vista sua obsessão pela literatura.

Esta obsessão é o grande tema do romance, tanto que o protagonista receia o fim da literatura, esse tipo de morte inevitável para Blanchot, quando afirma que a literatura caminha para seu destino, que é desaparecer. Barthes, leitor de Blanchot,

considerando o desaparecimento da literatura uma grande questão nostálgica, teria compactuado com o gesto de Gironde a partir desta declaração: “Pode bem ser que o romance fique em – seja esgotado e realizado por – sua Preparação. [...] Algo ronda em nossa História: a Morte da literatura; ela erra em torno de nós; é preciso olhar esse fantasma cara-a-cara, a partir da prática” (BARTHES, 2005, v. 1, p. 43).

Barthes reconhece no romance *Em busca do Tempo perdido* a pulsão do Querer-Escrever, que move Marcel Proust contra a morte, para ser “um herói não-heroico, no qual se reconhece *aquele que quer escrever*” (BARTHES, 2005, v. 1, p. 17). Vila-Matas, neste aspecto, se aproxima de Proust, haja vista seu personagem com um espírito heroico que passa pelo desejo de escrever, de salvar a escrita; sendo, mais familiar ainda quando Barthes afirma que “para Proust, escrever serve para salvar” (BARTHES, 2005, v. 1, p. 17).

Gironde leva sua paixão pela ficção ao paroxismo, considerando-se portador de uma doença literária que denominou “mal de Montano”, da qual se vê tão doente quanto Jorge Luis Borges o teria sido. O “delírio” do personagem, que precisa lutar pela sobrevivência da literatura, tem sintomas emprestados do cavaleiro andante Dom Quixote, com a diferença de que a autoconsciência de Gironde a respeito de sua doença literária no romance é transferida do filho fictício para si, ampliando a cada página a característica performática dessa autoconsciência.

O protagonista de Vila-Matas, portanto, assume ser “Quixote de lança em riste contra os inimigos do literário” (VILA-MATAS, 2005, p. 61), se filiando a uma fictícia congregação de resistência chamada “Ação sem Paralelo”, que tem ninguém menos que Robert Musil como líder. A principal estratégia de combate é ser a própria literatura: “Vou resistir, necessito da literatura para sobreviver e se for preciso irei *encarná-la*, se já a não estou encarnando neste momento” (VILA-MATAS, 2005, p. 284).

Esta declaração do narrador-personagem o coloca com mais intensidade no paradoxo do Escrever x Querer-Escrever, de Barthes, uma vez que a estrutura da metalinguagem assume o inevitável, que é se realizar na pulsão, na preparação mesma da escrita, que passa a ser uma prática: um produto da literatura. Aqui, a se

entende por “literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 1980, p. 16).

Rosário Gironde, incorporando o cavaleiro da triste figura, toma para si uma missão: defender a literatura de seu fim próximo: “Naquela noite, em meu quarto de hotel, vendo no espelho minha triste figura, fui dizendo para mim mesmo que no início do século 21 – pensava eu, como se vê, como um livro aberto já – a literatura não respirava nada bem, apesar do otimismo irresponsável de alguns” (VILA-MATAS, 2005, p. 62).

O grande companheiro do protagonista em sua aventura de luta e cura é Monsieur Tongoy, que, além de ser uma referência a Monsieur Teste, de Paul Valéry, ocupa o papel de Sancho Pança: “Você não sabe o quanto celebro que me fale de literatura, amigo Sancho, querido escudeiro deste pobre choramingas, não sabe o quanto o admiro, feio” (VILA-MATAS, 2005, p. 87).

Tongoy foi apresentado a Gironde durante uma viagem ao Chile, onde esse deveria ter se esvaído da sua obsessão literária por recomendação da esposa Rosa, mas não teve sucesso. Todas as viagens feitas pelo protagonista, a começar pela visita ao filho fictício em Nantes, depois Chile, Barcelona, Pico e, por último, Budapeste, tinham como fim a cura do mal de Montano; entretanto, esses lugares acabam se tornando pontos do mapa geográfico da doença, que, por conseguinte, viria servir como um plano de choque contra o desaparecimento da literatura.

Poucas horas depois, eu voava para Barcelona, entretido em desenhar um primeiro esboço da geografia do país do mal de Montano da literatura, com suas abjetas zonas de sombra, suas províncias, religiões, ilhas, barrancas, vulcões, lagos, esconderijos, caminhos, cidades. Cheguei a Barcelona convertido no topógrafo do mal de Montano (VILA-MATAS, 2005, p. 67).

A obsessão pela literatura e pela escrita de diário leva o personagem a Budapeste, onde teria sido convocado para palestrar sobre esse gênero do espaço biográfico. Na conferência, que ganha um capítulo chamado “Teoria de Budapeste”, todos os personagens começam a sofrer um apagamento similar ao do filho Montano, como se ensaiassem um desaparecimento diante de sua recém-denunciada ficcionalidade,

já que, neste momento da narração, o narrador admite a inexistência de todos eles, sobretudo, Tongoy e Rosa – testando novamente a capacidade de descrença do leitor.

A teoria de Budapeste vem de uma passagem do diário secreto da mãe do protagonista, que nunca tinha estado na Hungria e escondia uma escrita literária que só existia no diário. Ao comentar sobre o personagem Monsieur Teste, que desejava escrever sobre a vida de uma teoria, aproxima-o da mãe: “Se tivesse viajado a Budapeste, talvez tivesse escrito – como fez a senhora minha mãe – uma teoria de Budapeste, na qual poderíamos ter podido “por fim ver com os olhos desmesuradamente abertos até o limite das coisas ou da vista” (VILA-MATAS, 2005, p. 204).

A afirmação do narrador é curiosa se a associarmos ao nome de duas de suas invenções, o filho e a doença, que lembram o signo *montanha* (em espanhol “montaña”): este lugar de onde podemos ver o limite das coisas ou da vista se estivermos em seu topo. Assim, é importante frisar que o narrador fala a partir de um espaço, de onde parte sua observação, e “observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva” (BRANDÃO, 2007, p. 215).

Este olhar que aponta para a morte da literatura (ou para a morte de si mesmo), contudo, se desintegra na narração a cada quebra de referência, portanto, num movimento que acaba se tornando antimimético, como se nos advertisse que sua visão não é a verdade das coisas e sim sua recriação. Tal assertiva vem comungar com a reflexão de Barthes em *Aula*, quando diz que “o real não é representável” (BARTHES, 1980, p. 19), argumentando a partir de uma suposta ausência de coincidência topológica entre a literatura e o mundo – o que é irônico, pois, “a riqueza polissêmica da literatura advém, de acordo com Barthes, de uma questão espacial, topológica” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 219) Isto quer dizer que, no pensamento de Barthes, mesmo o real não sendo representável, uma das forças da literatura é o desejo de representação do real, ou seja, “ela acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1980, p. 22).

A este desejo incessante e *teimoso* Barthes (1980) denomina função utópica, que

tem uma relação de subversão com a língua, agindo não pela Lei, mas pela ordem do desejo e do gozo. A cartografia do mal de Montano, aliás, está dentro dessa dimensão da representação, principalmente quando o personagem busca mimetizar no desenho sua geografia literária, que só é possível apreender como utopia, no espaço imaginário.

A utopia aqui posta também pode ser aproximada àquela discutida por Michel Foucault (2013) em “De espaços outros”, que se coloca em oposição à noção que ele estabeleceu de heterotopia: “As utopias consolam, pois, se elas não têm espaço no real, deflagram um espaço mágico, confortável, linear, e descortinam lugares simplificados. Por isso a sociedade tem o desejo da utopia, da organização da cultura” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225). Enquanto a espacialidade heterotópica “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT apud GAMA-KHALIL, 2010, p. 226). A criação de um espaço utópico, portanto, reforça mais uma vez a aproximação do protagonista de Vila-Matas com o mito quixotesco: a recriação de si e do mundo que passa por uma teoria da leitura.

A colocação da literatura como espaço é uma das grandes contribuições teóricas de Blanchot. Em *O espaço literário* (2011), Blanchot discute a noção de linguagem da ficção também numa visão antimimética, distinguindo-a da linguagem cotidiana. Ao destacar a impossibilidade de presentificar o objeto do mundo pela linguagem, Blanchot localiza o espaço literário no espaço imaginário, mas, como já destacado no primeiro capítulo desta dissertação, ele não afirma necessariamente outro mundo, e sim que a literatura seja o *fora*, cuja origem é “num outro de todo o mundo” (BLANCHOT, 2011, p. 75). Isso não significa que a literatura esteja exterior ao mundo, como se não houvesse relação com ele, mas que permite a experiência do real a partir da irrealidade da ficção.

Essa proposta partilha da noção de exílio a que Blanchot associa a literatura, na esteira de Franz Kafka. A noção de exílio, por sua vez, deriva da ideia do deserto e da errância, onde o sujeito deve desaparecer, porque a linguagem, a fala que aí se manifesta é “essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma”

(BLANCHOT, 2011, p. 47). Ao abordar Kafka, Blanchot analisa trechos de seus diários, como também vem a fazer Vila-Matas no romance em pauta.

Desses trechos, uma das questões expressas que instiga Blanchot é a vontade de salvação por meio da escrita, temática a qual, como já apresentado aqui, Vila-Matas também se debruça, contudo, ficcionalmente a partir da experiência de Gironde, que traça o percurso do errante, transitando pelo mundo como aquele que se perdeu, porque o seu mapa é também um outro de todo o mundo.

Portanto, a forma do romance parasitada na forma do diário vai ao encontro do desejo de salvação do protagonista: que deseja salvar a literatura e, assim, salvar a si mesmo, como, se na direção inevitável da própria morte, tomasse um desvio.

O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação. De alguma maneira contém o sobrepeso da qualidade reflexiva do viver. Mas também realiza, vicariamente, aquilo que não teve nem terá lugar, que ocupa um espaço intersticial, que assinala a falta. (ARFUCH, 2010, p. 146)

Quando Blanchot discute a confiança no diário como empresa de salvação, afirma que a partir deste fim o diário pode ser uma armadilha: “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2013, p. 275). O diário não pode copiar em palavras o mundo e, por isso, não permite ao sujeito dar a se conhecer pela escrita, “mas somente transformar-se e destruir-se” (BLANCHOT, 2013, p. 275). Isto quer dizer que os diários publicados, “mais do que expressões prístinas da subjetividade, serão objetos de ajuste, apagamento, reescrita total ou parcial” (ARFUCH, 2010, p. 143).

Este tipo de escrita, portanto, só cabe dentro do espaço imaginário, como o mapa, acessível apenas através da irrealidade da ficção, a que Barthes chamaria de função utópica. O sujeito desta escrita, por sua vez, não será apreendido enquanto verdade irredutível e absoluta, mas caminhará sempre como outro na linha indecidível entre vida e ficção.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão em torno do desaparecimento neste trabalho atravessou um percurso pela via da história da autoria e da relação entre escritura e morte. No primeiro capítulo, o pensador Maurice Blanchot foi indispensável para a discussão, com suas contribuições acerca do estatuto da linguagem. Com ele, refletimos sobre o silêncio como elemento essencial à literatura, que apaga o sujeito e torna concreto o espaço imaginário.

No entanto, ao adotarmos a constelação de conceitos de Blanchot, na qual se incluem as noções de silêncio, ausência, desaparecimento, morte, nada, relacionada à escrita literária, foi perceptível que cada conceito não se fechava, não se concluía, como também não permitia se opor, na forma de uma dualidade, a outras noções, mais positivas – fala, presença, aparecimento, vida –, porque mesmo essas noções passaram a constituir sua respectiva negação, flutuando sob uma ambivalência que daria novas possibilidades de desdobramento do conceito.

O diálogo que Enrique Vila-Matas trava com a história, a filosofia e a literatura de Blanchot dá o tom da “tetralogía del autor”, fazendo com que o último livro, destaque deste trabalho, concluísse a sequência com alto valor estético. As duas últimas páginas, de um livro que na versão brasileira tem 410 páginas, são reservadas para o doutor Ingravallo, que antes ocupava o espaço de uma voz indireta na narrativa, com poucas intervenções, mas o bastante para colocar Pasavento na berlinda, como um alterego denunciador. Ao final do diário, Pasavento se reclui, fica à parte em Lokunowo, se identificando como doutor Pynchon, mas o outro, doutor Ingravallo, usurpa sua vida, vive por ele do lado de fora. É quando a voz da narrativa continua sendo a de Pasavento, mas contando sobre si mesmo em terceira pessoa:

Eu nunca o vi gravitar tanto no centro de sua bela infelicidade, nunca se mover no umbral exato desse mundo ulterior que ele intui perfeitamente que está por trás da bruma, como se já só se dedicasse a esperar que se dissipe a névoa e apareça como visível o que até agora era tão somente invisível, como se já só se dedicasse unicamente a esperar a entrada nessa visibilidade que haveria de lhe permitir justamente tornar-se invisível (VILA-MATAS, 2009, p. 409).

Nessa passagem, de marcada veia lírica nas imagens evocadas e nos paralelismos das orações, o narrador faz uma descrição fascinada e, ao mesmo tempo, afastada de si próprio. O desaparecimento é vislumbrado na metáfora da névoa com sua devida ambivalência: visibilidade/invisibilidade como processos indissociáveis. Assim, num dos últimos parágrafos, o narrador arremata nessa metáfora a questão central do romance: “como faremos para desaparecer?”. Não seria o gesto de estar por trás da bruma que marcaria o desaparecimento, mas estar na visibilidade. Essa ideia facilmente remete a um conto bastante lido de Edgar Allan Poe, “A carta roubada” (2008), cujo objeto buscado pelo detetive, uma carta, estava num lugar tão visível, tão óbvio, que passou despercebido por todos que vasculharam minuciosamente o local. Nessa lógica, o que se dá por invisível está bem adiante, evidente.

Desde o início deste estudo sobre a ficção de Enrique Vila-Matas, houve uma questão que margeou o decorrer da leitura: qual é o fator do *silêncio* na literatura e, especialmente, na literatura do escritor catalão? E por que o silêncio? Há silêncio, definitivamente? O que se cala? O sujeito? A escrita? Ao que parece, em *O mal de Montano*, existe um temor em relação ao silêncio, em relação ao desaparecimento, como se a literatura, na geração de Rosário Gironde, fosse uma instituição em declínio. O diário mantido por ele serve justamente para que a escrita não se apague e para que ele, o homem, pudesse se preservar. E, desta maneira, o protagonista tenta defender a literatura de seu fim, em postura combatente, em defesa de seu lugar e de sua vida, que passa a ser assumidamente ficcional.

Em *Doutor Pasavento*, por outro lado, há a vontade de desaparecer, a coragem de encarnar o silêncio, que no livro anterior era uma ameaça, e, agora, não mais, já que o sujeito e a escrita devem tomar esse destino enquanto matéria que os constitui para se realizarem no irrealizável. Assim, por trás desses romances, seguindo o eco blanchotiano, está o nada como potência criativa, justamente porque esse nada não é a mais pura ausência ou o mais puro silêncio, ele se desdobra enquanto possibilidade, enquanto pulsão. Nos dois romances, contudo, a literatura começa quando ela mesma é uma questão, e, neste aspecto, contém o efeito previsto por Blanchot: é uma questão que ao ser lançada coloca a literatura contra si mesma.

Isso porque, quando a metaficção corta a narrativa, enviesando para a autorreflexão, movimenta o romance em direção ao abismo, de forma que, como bem observa Gustavo Bernardo (2010): a narrativa encontra seu fim na própria origem.

Logo nas primeiras páginas do romance *Doutor Pasavento*, o narrador, ao ver semelhanças nos outros, se pergunta com quem se parece, questão cuja possibilidade de resposta leva a outra interrogação: “quem sou eu?”. Essa é a pergunta perigosa, a pergunta que está por trás de todo exercício metalinguístico: “E eu? Com quem me pareço? Certamente tenho algo de equilibrista que, numa alameda do fim do mundo, está caminhando pela beira do abismo. E acho que me movo como um explorador que avança no vazio” (VILA-MATAS, 2009, p. 34). Com essas palavras, o narrador marca sua autoconsciência trágica, no signo do equilibrista. Essa metáfora, por sinal, é recorrente nos textos de Vila-Matas, já presente no conto “A arte de desaparecer” (2011), como tema dos livros do escritor Anatol. O equilibrista deve atravessar uma linha para o outro lado, e, no meio do caminho, está entre a vida e a morte, pois é o personagem do risco.

O escritor encenado pelo narrador de *Doutor Pasavento* é um escritor em crise e que vê a literatura em crise, como se ambos estivessem se encaminhando para um fim. No entanto, essa crise, no decorrer do romance, se desdobra em escrita, e, por sua vez, numa ausência de fim. O próprio protagonista se vê diante da impossibilidade de desaparecer. As “tentativas suicidas” que ele escreve em pedaços de papel e letras miniaturizadas refletem esse gesto incompleto, um ensaio de um desaparecimento sempre por vir.

O leitor é levado a desconfiar se não há cinismo no narrador, quando este aponta em toda forma de desaparecimento uma vontade secreta de se afirmar, de estar totalmente exposto. Isto é, quando o narrador admite os antagonismos das ações que ele mesmo realiza enquanto protagonista, ele parece orientar para um humor que põe em questão a legitimidade de seus gestos, de sua narrativa, como se estivesse o tempo todo agindo de forma falseada, forjada.

A partir dos estudos sobre autoficção e *performance* essa artificialidade fica mais evidente, no entanto, não deslegitimada, uma vez que a função autor é observada

dentro de uma ambiguidade em torno da presença do autor e de suas posições na narrativa. O terceiro capítulo deste trabalho é dedicado a isso, trazendo à tona a própria indefinição da ficção.

A segunda parte do capítulo em pauta problematiza o contexto de exposição midiática, explorando como muitos escritores contemporâneos se posicionam e se relacionam com isso. Uma entrevista analisada nesse capítulo colocou em evidência dois representantes de setores que têm influenciado decisivamente a venda de livros e a atuação do escritor no espaço público: através do entrevistador, um representante da mídia; e, através da promotora da Filca, um representante do mercado editorial.

São duas forças que têm contribuído para transformar a figura do autor numa presença cada vez mais pública. Vila-Matas, imerso nesse contexto, não deixa de fazer alusão a ele em seus livros, nem mesmo em suas falas, apontando para uma desnaturalização da construção da figura pública enquanto personagem ao mesmo tempo real e fictícia. Com isso, o recente reaparecimento do autor, haja vista um forte movimento pelo seu apagamento no século XX, participa do quadro de constante atividade midiática, de maneira que não é coincidência que os mais variados gêneros que joguem com sua presença tenham ganhado bastante adesão pelo público leitor e, na maioria das vezes, espectador. Não por acaso, a questão do desaparecimento nas narrativas de Vila-Matas também passa pela problematização do contexto de autoevidência, levando em conta o que está de fato visível no meio do que está exposto.

A discussão sobre a presença do autor na contemporaneidade exige uma revisão dos textos de Barthes e Foucault sobre a ausência do autor ou “morte do autor”. No segundo capítulo foi realizada a leitura dos textos desses autores, com contextualização e análise da conjuntura estruturalista. Nesse contexto, o estudo de literatura tinha forte base linguística, o que permitia separar o sujeito do texto, para se concentrar em questões mais formais da linguagem. Assim, é como mecanismo de controle e de economia do texto que Foucault define a função autor, propondo uma genealogia dessa categoria que seria apenas discursiva.

A partir desse conceito, o autor exerceria determinadas funções em relação ao texto, afastado de uma abordagem psicologizante. O filósofo contemporâneo Giorgio Agamben, bem como outros estudiosos, levanta algumas considerações acerca das implicações éticas desse recalcque do sujeito nas reflexões de Foucault em sua conferência “O que é um autor?” (2001).

Atualmente, é possível vislumbrar um caminho da crítica que tenta dar conta do fenômeno do retorno do autor e que busca refletir como e se ainda seria possível dimensionar a função autor. Como nos colocou Fabíola Padilha (2013): afinal, hoje, com todo aparato de exposição que indefine fronteiras entre a ficção e a realidade, ainda podemos dizer que não importa quem fala?

Os romances de Vila-Matas, quando parece que responderão a essa pergunta, na verdade, acrescentam mais dúvidas e desafios para os críticos literários. Doutor Pasavento não evita a todo o custo a autoevidência, embora tente convencer seu leitor de que se esforça para isso. Para se ocultar enquanto autor, ele se utiliza de uma velha estratégia, muito conhecida da ficção, a de fingir ser outra pessoa. E, dessa forma, ele se expõe enquanto outro, criando memórias e afetividades ficcionais. O desdobramento disso pode esconder, sob diversas máscaras, o próprio Vila-Matas. É como se aquela névoa que ora se amontoa ora se dissipa fosse o próprio autor, não necessariamente sob um efeito transcendente, mas como um dispositivo que, distraído ou não, deixa alguma coisa aparecer.

A autoficção é um procedimento de escrita e leitura que permite aparecer algum elemento do sujeito, e, com isso, ela contribui para a construção do mito do autor. Diana Klinger vai ser mais enfática e dizer que

[a] autoficção é uma máquina produtora de mitos do autor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é processo da escrita? Quem diz eu?) (KLINGER, 2007, p. 46).

A partir da lógica da autoficção como propõe Klinger, podemos nos perguntar se este texto, esta pesquisa, as perguntas que aqui foram feitas, de certa forma não

constituem outra máquina produtora de mitos do autor. Foucault temia que, ao se ocultar a identidade daquele que fala se estivesse, na verdade, transportando o autor para um anonimato transcendental; assim, também poderíamos nos perguntar se o próprio questionamento da importância de quem fala, na verdade, não é uma inevitável alimentação dos mitos do autor. A crítica, portanto, pode perguntar-se se é possível indagar pelo sujeito da escrita sem resvalar no mito ou mesmo inchar a vaidade daquele que só aguardava uma palavra para que seu grande eu fosse salvo.

7 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In:_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. 2ª ed. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001, p. 7-26.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

_____. O autor como gesto. In:_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49-82.

AIRA, César. *Como me hice monja*. Rosaria: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

ARAÚJO, Inês. *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola, 2004.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico : dilemas da subjetividade contemporânea* . Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Nº 12, 2008, p. 31-48. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/23/download>>. Acesso em: 28 de jan. de 2014.

_____. Autoria e performance. In:_____. *Revista de Letras*. São Paulo: Unesp, 2007, p. 133-158. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/496>>. Acesso em: 26 de jul. de 2013.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

_____. *O prazer do texto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

_____. *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. v. 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. _____. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta negra, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. *Les intellectuels en question*. Tour: Farrago. 2000, p. 53.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2013.

BRANDÃO, L. Espaços literários e suas expansões. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, Vol. 15, p. 207-220, 2007. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras: 2014.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Companhia das Letras, 2010.

CERVANTES Y SAAVEDRA, M. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeira Parte. Trad. Sérgio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2002.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Trad. Luzmara Curcino. São Paulo: EDUFSCAR, 2012.

CHRISTIE, Agatha. *The murder of Roger Archoid*. Londres: UK, 1926.

COLONNA, Vincent. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COUTO, J. L. P. A negação do mundo: a palavra proibida. In:_____. Revista *Estação literária*. Vol. 9. 2012, p.111-121. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art8.pdf>>. Acesso em: 25 de jul. 2015.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELMASCHIO, Andréia. *A máquina de escrita (de) Chico Buarque*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DION, R., FORTIER, F. *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie de l'auteur*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In:_____. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FONSECA, Rubem. *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FOSTER, H. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma T. Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. A vida dos homens infames. In:_____. *Ditos e escritos*. Trad. Vera Lucia Avelar Ribeiro. v. 4. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006, p. 206-212.

_____. De espaços outros. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, n. 27, 2013, p.113-122.

_____. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. (col. Ditos e Escritos; v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

_____. O pensamento do exterior. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. (col. Ditos e Escritos; v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 219-242.

GAMA-KHALIL, M. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista Anpoll*. Florianópolis, v. 1, nº 28, p. 213-236, 2010. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOMES, Daniel. Blanchot ferido com fogo. In: *Barbarói*, nº 34, 2011, p. 188-197. Disponível em: <<http://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/1546/1562>>. Acesso em: 10 ago. de 2015.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998, p. 23-46.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. 14ª ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Contemplação / O Foguista*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Editora Braziliense, 1994.

_____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O processo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

KLEIN, K. *Vozes compartilhadas: a poética intertextual de Enrique Vila-Matas*. 2009. 128f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós -Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. O pacto autobiográfico. O pacto autobiográfico (bis). O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In:_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. O mundo desdobrado e a paixão do fora em Blanchot. In: _____. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 15-37.

LUZ de inverno. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (S.F.), 1962, 80 min.

MASOLIVER RÓDENAS, J. A. Estrategias de seducción. In: RÍOS BAEZA, F. (org.) *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*. Puebla: Eón, 2012, p. 347-364.

MAURICE Blanchot. Direção: Hugo Santiago. França: France 3, 1998. 57 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F32bSMK1iNA>>. Acesso em: 28 de jul. 2015.

NASCIMENTO, Evando. Literatura e filosofia: diálogos. Juiz de Fora: EDUFJF/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

_____. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010, p. 189-207.

_____. *Retrato do autor como leitor*. Conferência em Vitória: PPGL. 2011. Disponível _____ em: <http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/retrato_do_autor_como_leitor.pdf>. Acesso em: 12 de jan. de 2013.

O SÉTIMO selo . Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund . Suécia: Svensk Filmindustri (S.F.), 1957. 1 bobina cinematográfica (96min), p&b.

PADILHA, Fabíola. Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular. In: *Anais do XV Congresso internacional da ABRALIC*. Campina Grande, 2013. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434406382.pdf>. Acesso em: 25 mai. de 2015.

PAULS, Allan; HELFT, Nicolás. *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fonde de Cultura Argentina, 2000.

PAULHAN, Jean. *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

PELBART, Peter Pál. Excursão sobre o Desastre. In: QUEIROZ et al (org.). *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7letras, 2007, p. 65-74.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Sartre, Barthes e Blanchot: a literatura em declínio? In: QUEIROZ et al (org.). *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7letras, 2007, p. 15-28.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In:_____. *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras – errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte (MG): Editora da UFMG, 2002.

SARTRE, Jean Paul. Qu'est-ce que la littérature. In:_____. *Situations II*. Paris: Galimard, 1948.

SCHARM, Heike. Following Cervantes's footsteps: Vila-Matas assassination attempt on the novel. In: PUIG, Idoia (org). *Hispanic Studies: Culture and Ideas*. Vol. 21. Londres: Peter Lang, 2009, p. 116-136.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 195-230.

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: _____. CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008, p. 137-149.

VILAIN, Philippe. *Déffense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. *Doutor Pasavento*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Exploradores de abismos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *História abreviada da literatura portátil*. Trad. Julio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

_____. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Paris não tem fim*. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Suicídios Exemplares*. Coleção literatura ibero-americana. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

WESTMACOTT, M. *O retrato*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

YVANCOS, J. M. P. La tetralogia del escritor de Enrique Vila-Matas. In: RÍOS BAEZA, F. (org.). *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*. Puebla: Eón, 2012, p. 162-213.